

CN D POUR UNE PÉDAGOGIE HIP-HOP. UNE ÉTUDE DE LA CIRCULATION ET LA TRANSMISSION DES DANSES HIP-HOP

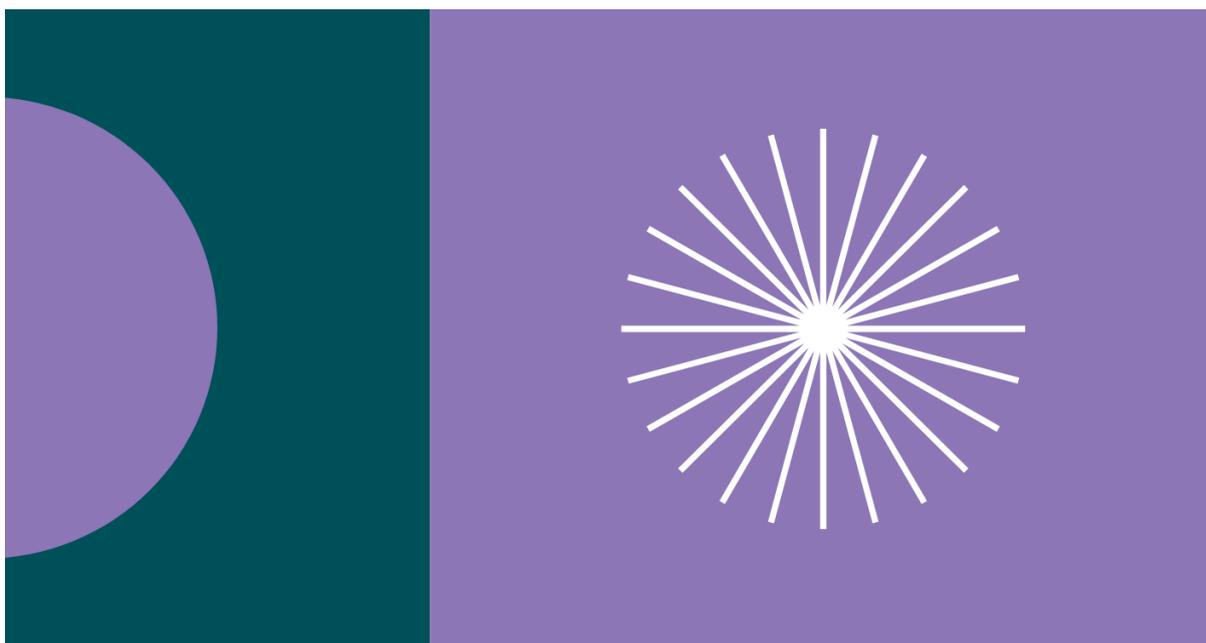
Philippe Almeida, Lou Germain,
Ucka Ludovic Iloilo, Laura Steil,
Camille Thomas Konate

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2023 – synthèse jan.2025

SYNTHÈSE DU PROJET

« Pour une pédagogie hip-hop. Une étude de la circulation et la transmission des danses hip-hop », par [Philippe Almeida](#), Lou Germain, Ucka Ludovic Ilolo, Laura Steil, Camille Thomas Konate

[pédagogie]



POUR UNE PÉDAGOGIE HIP-HOP

Une étude de la circulation et la
transmission des danses hip-hop

Le collectif TRANSKRIPT:
Philippe ALMEIDA
Lou GERMAIN
Ucka Ludovic ILOLO
Laura STEIL
Camille THOMAS KONATE

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	5
Sur la question des diplômés	7
Pour une pédagogie hip-hop ?	10
Comment appréhender ce document ?	13
Infographie : Notre posture en cinq questions	14
POSTURE ET MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE	15
QUELQUES DATES AUTOUR DE LA TRANSMISSION	22
11 août 1973	22
Années 1980	23
Années 1990	25
Années 2000	29
INTERLUDE : SUR LES CLUBS	32
1. Aller chercher l'information	36
2. La relation aux aînés	38
3. L'importance de la validation par les pairs	40
4. Une pratique ancrée dans le collectif	42
5. Cultiver la liberté	46
Infographie : Une posture de l'apprenant singulière	48
INTERLUDE : UNE PÉDAGOGIE HIP-HOP GLOBALE	49
NOS MODÉLISATIONS	53
1. LE KADRAN	54
Le modèle	57
Résumé	59
Comment l'appliquer ?	59
INTERLUDE : UN COURS DE DANSE	62
2. CONTEXTES RELATIONNELS DE DÉPLOIEMENT	66
Le modèle	67
Résumé	70
Comment l'appliquer ?	70
INTERLUDE : SUR LE CREW	76
3. TROIS RELATIONS AU SAVOIR	78
Le modèle	80
Résumé	82
Comment l'appliquer ?	82
INTERLUDE : UN BATTLE	83
UNE CONVERSATION EN GUISE DE CONCLUSION	86
RÉFÉRENCES	94

REMERCIEMENTS

Nous tenons tout d'abord à remercier le Centre national de la danse, Laurent Barré et le pôle Recherche et répertoires chorégraphiques, d'avoir permis la réalisation de cette étude avec le dispositif d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse en 2023, ainsi que la Ville de Cergy pour la participation au financement.

Nous remercions également nos lieux d'accueil, le Flow, centre eurorégional des cultures urbaines à Lille, le Centre culturel hip-hop La Place à Paris, Visages du monde à Cergy, le CN D à Pantin.

Nous sommes reconnaissant-es aux personnes qui ont accepté de se livrer au jeu de l'entretien, collectivement ou individuellement : Dominique Lisette, Sam Yudat, Christèle « Kiki » Andrand, Lise Girard, Firasse Haroussi, Marcus Baker, Hacen Hafdhi, Natty Orea, Koïssou Sery, Fabrice Taraud « Pika », Mamé « Mamson » Diarra, Élise-Aldjia Oger « Élyzz », Salomon Azzaro, « Nesty », Cédric Gros « DY », Entissar Elhamdany « Loops », Bruno Foucaud « Sharxxx », Solenne Athanassopoulos « Athana », Amel Brahimy « Empress », May lê Hô, Khoudia Touré, « Raj », « Steflon », Tonbee Cattaruzza, Joachim Wicht, Anthony Volcy, Gabrielle Hérissé, Erwan Schahmaneche, Anna Yvray, Kyle Xiong, Mouhamadou Bah Toukara, Papa Cheikh Dieng, Rodolphe Szuba, Patrice Agbogba, Didier Firmin, Selim Raboudi et l'ensemble des participants aux événements que nous avons organisés, au World Café à Visages du monde en février 2024 et à la table ronde à La Place lors de la L2P Convention en mars 2024.

Nous remercions chaleureusement les associations Itep et Evad Création ainsi que leurs adhérents qui nous ont ouvert les portes de leurs salles d'entraînement.

Un grand merci à l'association Mouvmatik, structure d'hébergement de ce projet.

Enfin, merci à toutes les personnes actrices du mouvement hip-hop qui œuvrent au quotidien, aux plus jeunes et aux anciens. Cette étude est le début d'un projet sur le long terme visant à rendre davantage visibles nos pratiques par nos prismes et nos manières de faire.

INTRODUCTION

Depuis des décennies, les danseur-euses hip-hop français se forment en « autodidactes ». Parce que sa définition, « qui s'est instruit lui-même, sans maître¹ », peut porter à confusion, nous précisons que nous entendons par « autodidacte » le fait de construire et de naviguer son parcours d'apprentissage par soi-même, en croisant des types, des sources et des modes d'acquisition de savoir variés. Ainsi « l'autodidaxie » dans les danses hip-hop peut s'appuyer sur la pratique informelle en salle d'entraînement ou en club, mais aussi sur la prise de cours, workshops et stages, ou encore sur la participation à des battles ou à des créations, tout autant qu'elle peut être inspirée et alimentée par des vidéos de danse circulant sur différents supports et plateformes. Cet ensemble de modalités donne lieu à une « communauté de pratique² » qui se manifeste et se rencontre dans des espaces-temps variés. L'expérience des pratiquant-es de cette communauté continue d'être façonnée par l'apprentissage « par corps », la transmission de pair-à-pair, l'importance de l'oralité, de l'exploration collective et de la « débrouille³ ». Alors que le paysage de l'éducation aux danses hip-hop s'étoffe en France où nombre de formations se développent, que la conception et la mise en place d'un diplôme d'État s'appliquant aux danses hip-hop continue d'être sujet de controverses, et que la transmission et l'apprentissage des danses hip-hop se déplace de plus en plus en ligne⁴, se posent de nombreuses questions autour de la transmission. Ce travail interroge et examine un processus qui s'étend, à notre sens, bien au-delà du cadre de l'enseignement formel ou académique.

Le collectif TransKript, porteur de ce travail, est né au sein de la formation « passeur-euse culturel-le en danses hip-hop » (PCDHH) menée depuis 2018 au centre de formation danse (CFD) de Cergy, un établissement municipal situé au sein du tiers-lieu Visages du monde. Nous précisons dès à présent que nous entendons par « danses hip-hop » un ensemble d'esthétiques ou de styles qui prédatent dans certains cas la culture hip-hop et ne se dansent pas forcément que sur de la musique hip-hop, mais aussi sur de la funk ou de la house music. Si elles sont rassemblées sous cette appellation, c'est qu'elles sont pratiquées en France par des danseur-euses qui se côtoient au sein de circuits de pratique, de compétition et de sociabilité (voir « Interlude : sur les clubs »), et sont régulièrement regroupées ensemble au sein de battles et de formations, comme celle de PCDHH. Depuis sept ans, chacun-e de nous y œuvre comme formateur-trice et/ou coordinateur-trice, en parallèle à d'autres activités. En tant que professionnel-les qui évoluons donc dans cette communauté de pratique hip-hop, mais nous abordons et vivons cependant les danses depuis des points de départ et des positions différentes. Philippe Almeida est danseur et chorégraphe hip-hop, ainsi que pédagogue et co-initiateur de la formation PCDHH, Lou Germain est danseuse hip-hop, fut longtemps administratrice et productrice, puis en charge de la diffusion de la compagnie de danse Lady Rocks, tout en étant également formatrice en gestion de projet, Ucka Ludovic Ilolo est danseur et chorégraphe ainsi que formateur en sciences de l'éducation et en gestelligence, Camille Thomas est danseuse et pédagogue jazz, titulaire du certificat d'aptitude, co-initiatrice de la formation PCDHH et formatrice en pédagogie et didactique, et Laura Steil est chercheuse universitaire et enseignante en anthropologie, histoire et méthodes

¹ Dico en ligne *Le Robert*, le dictionnaire gratuit du Robert.

² WENGER Étienne, 1998.

³ DJAKOUANE Aurélien et JESU Louis, 2020 ; DODDS Sherril, 2019 ; FAURE Sylvia, 2000 ; MILLIOT Virginie, 1997 ; JOHNSON IMANI Kai, 2023.

⁴ BENCH Harmony, 2020.

de recherche. Après plusieurs années de travail concerté au sein de PCDHH, nous avons commencé à formaliser et à expliciter une réflexion commune.

Un constat nous anime et inspire notre travail de pédagogues : les danses hip-hop se distinguent des danses dites « académiques » (classique, contemporain, jazz) par le fait qu'elles restent des danses sociales, simultanément à leur inscription dans l'univers de la création chorégraphique et de la performance scénique. Pour reprendre la distinction souvent opérée par les chercheur-euses en danse, les danses hip-hop sont « danses de bal » autant que « danses de scène », « danses de participation » autant que « danse de présentation⁵ ». Les danses sociales se constituent et sont sans cesse renouvelées au cours de rassemblements de personnes à but récréatif, compétitif, cérémoniel ou rituel⁶. Réfléchir la pratique pédagogique en danses hip-hop demande donc de prendre en compte leur pratique en tant que danses sociales. Un constat similaire peut être fait au sujet d'autres danses dites « traditionnelles » ou « populaires » en France. Il nous semble cependant que les danses hip-hop se distinguent, par exemple des danses basques ou bretonnes, par la manière dont les deux contextes de pratique ont été hiérarchisés depuis les institutions et les ministères, mais aussi par certain-es praticien-n-es en danses hip-hop : l'un, la danse sociale, étant vu comme menant inévitablement à l'autre, la danse scénique, dans une logique « d'évolution » et de « mûrissement » de la culture, et de « professionnalisation » et « structuration » de ses acteur-trices.

Un autre contexte, celui de la compétition, est tantôt vu comme un troisième contexte de pratique, et tantôt comme à cheval sur les deux autres. Le battle comme événement, et l'économie qui s'est construite tout autour, a des racines dans des formes plus informelles de « joutes » dansées, qui sont encore fréquentes dans des contextes de danse sociale (club, salle d'entraînement, etc.)⁷. Prenant la forme de face-à-face, mais s'inscrivant souvent dans le cadre d'un cypher (cercle de danse, voir « Spécificités... »), elles ont été qualifiées de défis⁸, une expression aujourd'hui tombée en désuétude au profit d'autres. Le battle s'est aussi imposé sur les scènes de théâtre et les plateaux de télévision⁹, devenant une « danse de présentation » même quand la performance des danseur-euses s'ancre dans le freestyle (la danse libre, voir « Spécificités... »). L'intégration du break comme discipline olympique aux Jeux de Paris au cours de l'été 2024 a entraîné des débats sur son appartenance au domaine du sport plutôt que de l'art. Comme l'a montré Sherril Dodds, une conception bourgeoise sépare l'art du commerce et de la compétition, des domaines perçus comme trop « vulgaires¹⁰ ». La compétition dans le cadre d'une pratique dansée entraîne alors sa « sportification¹¹ ». Ce sont notamment les débats sur la répartition des budgets et des responsabilités entre le ministère de la Culture et celui des Sports qui ont alimenté le projet du diplôme d'État (DE) s'appliquant aux danses hip-hop et les controverses autour de celui-ci.

⁵ APPRILL Christophe, 2018 ; KAEPLER Adrienne, 1978.

⁶ MALNIG Julie, 2009.

⁷ JOHNSON IMANI Kai, 2023.

⁸ LI Blanca, 2002.

⁹ ROBINSON Laura, 2019.

¹⁰ DODDS Sherril, 2019.

¹¹ LESSARD Coralie et DEMAIN GAN Ariane, 2024.

Sur la question des diplômes

La proposition de créer un DE ou un DNSPD (diplôme national supérieur professionnel du danseur) s'appliquant aux danses hip-hop a régulièrement fait l'objet d'annonces de la part de l'État, suscitant de vifs débats, tant dans le milieu hip-hop que dans le champ culturel en général. En 2013, alors que le ministère de la Culture préparait un projet de DE, un collectif d'artistes hip-hop, Le Moovement, s'est mobilisé en diffusant une pétition¹² pour réclamer une « véritable prise en compte de [leurs] attentes ». Il critiquait un processus de consultation jugé insuffisant, mené auprès d'un groupe restreint et non représentatif des professionnels du hip-hop. Le collectif reprochait également au projet de ne pas intégrer « les besoins spécifiques et la singularité du mouvement culturel hip-hop », craignant qu'il ne respecte pas « l'essence de cette danse », au risque d'en « dénaturer les fondements par un encadrement trop académique ». Pour Le Moovement, le hip-hop, né à la marge des cadres établis, puise sa vitalité dans sa liberté. Cette opposition mettait en lumière la défiance d'un univers artistique populaire face à des institutions perçues comme tentant d'imposer « des modalités et des dispositifs importés d'univers qu'elle maîtrise mais qui semblent incapables de circonscrire une réalité nouvelle¹³ ». Celle-ci s'inscrivait dans une longue histoire (voir « Quelques dates... »).

Les craintes des danseur·euses hip-hop furent exacerbées en octobre 2015, lorsque le Premier ministre Manuel Valls annonça officiellement aux Mureaux la création d'un DNSPD, et non d'un DE, en danses hip-hop. Le DNSP fait coïncider les formations artistiques post-bac extra-universitaires avec des diplômes universitaires, et doit sa création, en 2009, à l'instauration d'un cadre européen unifié « LMD » (Licence Master Doctorat). La mesure envisageant un DNSPD hip-hop, retenue dès juin 2015 par la ministre de la Culture Fleur Pellerin à l'issue des assises de la jeune création, prévoyait le lancement de la formation dès la rentrée de septembre 2016¹⁴. Cela impliquait que la maquette pédagogique, confiée au Conservatoire national supérieur de Lyon, soit conçue et validée dès décembre 2015, un défi presque irréalisable¹⁵. Ce diplôme s'inscrivait dans une série de mesures adoptées par la Commission interministérielle à l'égalité et à la citoyenneté, chargée d'achever un énième plan axé sur les banlieues, le lien social, la diversité, et les conditions d'une « France apaisée », dix ans après les révoltes urbaines de 2005¹⁶. Ce DNSPD n'a pas vu le jour mais depuis 2017, des collèges de réflexion au ministère de la Culture et de la Communication ont remis sur table un projet de diplôme. Des acteur·trices des danses hip-hop ont été convié·es à y participer et, en 2018, une partie de ceux-ci s'est regroupée au sein de l'association ON2H (organisation nationale du hip-hop), afin de faire front commun et d'agir comme une sorte de « syndicat » du hip-hop. En pratique, les idées avancées et les méthodes employées par l'association ne convainquent qu'une partie de la communauté de pratique des danses hip-hop française.

¹² La pétition « non au diplôme d'état hip-hop » publiée par Le Moovement le 24 octobre 2013 sur la plateforme www.change.org a récolté 4 363 signatures : <https://www.change.org/p/madame-la-ministre-de-la-culture-aur%C3%A9lie-filippetti-ne-tuez-pas-la-danse-hip-hop-avec-un-dipl%C3%B4me-d-%C3%A9tat>

¹³ DJAKOUANE Aurélien & NEGRIER Emmanuel, 2017, p. 35.

¹⁴ MAYEN Gérard, 2015.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ BERCOFF André, 2015.

L'équipe du centre de formation en danse de Cergy tentait depuis plusieurs années de mettre en place une formation professionnelle publique en danses hip-hop. Celles-ci étaient déjà présentes dans la formation pluridisciplinaire du CFD et l'équipe pédagogique permanente comprenait des danseurs hip-hop de renommée internationale, comme Philippe Almeida. Jusque-là, toutes les formations en danses hip-hop étaient encore principalement menées au sein d'écoles de danse privées (Kim Kan, Juste Debout, Flow Dance Academy, etc.). Elles axaient les enseignements sur la technique et l'interprétation. Or, l'esthétique hip-hop se transmettait tout aussi efficacement dans les entraînements libres, les soirées, les battles, par des vidéoclips ou des vidéos sur les réseaux sociaux. Ce que l'équipe du CFD proposait de mettre en place était une formation s'adressant à des danseur-euses déjà confirmés et mettant l'accent sur la transmission culturelle au sens large, de la pédagogie à la gestion de projet. En 2018, la commune de Cergy propose de financer entièrement cette formation, encouragée par les développements au niveau ministériel en faveur du DE. Elle considère cette formation comme une expérimentation intéressante, et signe un partenariat avec ON2H, directement impliquée dans les collèges de réflexion au sujet du DE. Des danseurs membres de l'association viennent rejoindre l'équipe de pédagogues du CFD pour la rentrée scolaire 2018, mais les agendas d'ON2H et ceux de l'équipe du CFD n'ayant jamais été totalement alignés, le partenariat prend fin en 2021. En parallèle, la formation continue de se faire connaître, et ses acteur-trices insistent sur sa singularité et son autonomie face à divers agendas politiques.

Afin de délivrer davantage qu'un diplôme d'école à ses apprenants, qui n'a de valeur que par le prestige de l'établissement, plusieurs membres de l'équipe pédagogique du CFD, dont trois des auteur-rices de ce rapport, entament un travail de longue haleine afin d'inscrire la formation au registre spécifique (RS) de France Compétences, l'institution nationale publique chargée de la régulation et du financement de la formation professionnelle et de l'apprentissage. Cette inscription permet aux apprenants d'obtenir, à l'issue de leur parcours, une certification intitulée « Concevoir et mettre en œuvre des cours de danse et de culture hip-hop » habilitée par la commune de Cergy et reconnue par l'État¹⁷. Elle ne se confond pas avec le DE puisqu'en advenant, cette certification ne transforme pas l'enseignement des danses hip-hop en profession réglementée, ce que le DE entrainerait. En effet, tous les diplômes d'État, qu'il s'agisse de celui d'infirmier-e d'assistant-e social-e, d'éducateur-riche ou de professeur-e de danse, partagent la spécificité qu'ils s'appliquent à des professions dont les conditions d'exercice sont encadrées et décidées par l'État. Il s'agit dès lors de diplômes obligatoires sans lesquels il n'est pas possible et même interdit d'exercer. Une certification reconnue par l'État ne fait que reconnaître des compétences acquises en formation. Quel que soit leur parcours d'apprentissage et leur niveau de compétence, les danseur-euses hip-hop travaillent régulièrement dans des environnements (écoles, mairies, conservatoires, etc.) dans lesquels le dernier diplôme obtenu détermine leur rémunération et leur statut. C'est dans ce contexte qu'une certification fait sens.

Ce travail autour de l'inscription au registre spécifique contribua à visibiliser la formation auprès de la DGCA et la DRAC Île-de-France qui co-financent la formation à partir de 2020. La certification n'a en effet été approuvée qu'en

¹⁷ Site web de France compétences, certification « Concevoir et mettre en œuvre des cours de danse et de culture hip-hop », code RS6383.

septembre 2023, après un processus de plusieurs années, PCDHH devenant la première formation publique en France délivrant un certificat reconnu pour l'enseignement des danses hip-hop. Il est important de préciser que l'obtention de la certification auprès de France compétences émane de la demande du CFD et ne correspond pas une habilitation du ministère à délivrer le DE. Nous précisons aussi ici qu'une certification d'entraîneur de breaking a été inscrite au registre national des compétences professionnelles (RNCP) de France Compétences en mai 2021, en relation avec l'imminence des J.O. de l'été 2024 à Paris. Cette inscription au RNCP est inactive depuis mai 2024 et la certification n'est donc plus délivrée. Toute inscription au RS ou RNCP doit en effet être renouvelée par l'établissement certificateur. Cette certification d'entraîneur de breaking était délivrée par la Fédération française de danse (FFD) qui s'occupe des danses sportives et visait à une « reconnaissance pour les danseuses et danseurs jeunes et expérimentés qui souhaitent faire de leur passion leur métier et qui détiennent un savoir-faire propre à la discipline breaking¹⁸ ». L'inscription « éclair » de cette certification au RNCP correspondait à des avancées rapides concernant le projet de DE.

En mai 2021, une mission « flash » est en effet confiée à deux députées Fabienne Colboc et Valérie Bazin-Malgras par la commission des affaires culturelles et de l'éducation sur la répartition des compétences ministérielles pour la politique de la danse. Voici quelques extraits de leur communication en juillet 2021 : « Nos auditeurs ont mis à jour un autre problème : alors que beaucoup d'autres danses se sont développées, en particulier les danses urbaines comme le hip-hop, le diplôme d'État prévu à l'article L. 362-1 du code de l'éducation ne s'applique qu'aux danses classique, contemporaine et jazz. Pourtant, le code de l'éducation dispose par ailleurs qu'il est interdit et puni d'une contravention le fait d'enseigner la danse contre rétribution sans avoir obtenu le diplôme de professeur de danse¹⁹ ». Leurs propositions : « Étendre sans plus tarder le diplôme d'État de professeur de danse au hip hop ; Rendre le diplôme d'État de professeur de danse plus accessible, notamment en fonction de l'expérience et de l'âge ; Créer un diplôme universitaire de danseur intervenant, sur le modèle du DUMI, associant le ministère de la Culture et le ministère chargé des Sports ; Organiser au sein des DRAC un contrôle de la qualification des professeurs de danse²⁰ ». La réforme du DE « visant à professionnaliser l'enseignement de la danse en tenant compte de la diversité des pratiques », n° 1149, déposée le mardi 25 avril 2023²¹, est passée en première lecture à l'Assemblée nationale le 7 mars 2024 et a été adoptée avec des amendements, conduisant à un soulèvement au sein du milieu hip-hop français. Un collectif « Non à la loi 1149 », auquel Le Moovement s'est rallié, a recueilli 32 846 signatures à ce jour, révélant que le consensus mentionné dans le rapport des deux députées à l'égard de la mise en place d'un DE s'appliquant aux danses hip-hop ne correspond pas à la réalité du terrain²². Des remaniements politiques et changements de gouvernement sont survenus depuis juillet 2024, et un nouvel

¹⁸ Site web de France Compétences, certification « Entraîneur de breaking », code RNCP35610.

¹⁹ Mission « flash » sur la répartition des compétences ministérielles pour la politique de la danse, communication de Mmes Valérie Bazin-Malgras et Fabienne Colboc, rapporteuses, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Proposition de loi visant à professionnaliser l'enseignement de la danse en tenant compte de la diversité des pratiques, n° 1149, déposée le mardi 25 avril 2023. https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/16/textes/116b1149_proposition-loi#

²² Pétition publiée le 23 octobre 2023 sur la plateforme www.change.org: <https://www.change.org/p/non-au-dipl%C3%B4me-d-%C3%A9tat-pour-l-enseignement-des-danses-populaires>

arrêté relatif au DE et au CA (Certificat d'aptitude) est passé le 21 novembre 2024, revalorisant le DE au niveau 6 (niveau licence). L'inscription des danses hip-hop dans cette nouvelle loi reste actuellement sans avancée.

Pour une pédagogie hip-hop ?

Notre expérience et notre rôle actif au sein de la formation professionnelle PCDHH nous engage dans une réflexion continue quant à cette histoire et cette actualité française de la formation en danses hip-hop. Nous avançons que la transmission se passe encore aujourd'hui « hors champ » et « hors cadre » académique. Nous nous demandons notamment comment la participation à un milieu social, considérée par les danseur-euses hip-hop comme essentielle à la transmission de leur culture, s'accommode, se transforme, ou est évincée dans un contexte de formation « académique ». Nous réfléchissons alors aux dispositifs, espaces et pratiques pouvant valoriser et nourrir des dimensions participatives, sociales et informelles de la transmission des danses hip-hop au sein de cursus encadrés et régis par des obligations légales d'évaluation du contenu et des débouchés. Car les danseur-euses hip-hop « sont bien souvent contraints d'inventer des formes de débrouillardise via une polyactivité²³ », nous nous interrogeons sur la manière dont toute formation à la transmission des danses hip-hop peut préparer les apprenants au terrain professionnel réel. Comment une « pédagogie hip-hop » pourrait-elle favoriser l'acquisition de compétences transversales essentielles à un épanouissement artistique et professionnel dans un contexte où des parcours linéaires et « ascensionnels » sont rares et où beaucoup vont et viennent le long d'un continuum entre loisir, travail bénévole, travail informel et travail formel ?

La notion de « pédagogie hip-hop » est d'abord apparue dans le contexte nord-américain pour désigner l'usage, dans l'enseignement secondaire et supérieur, d'éléments culturels hip-hop pour faciliter ou renforcer l'apprentissage de compétences académiques transversales (lecture, écriture, réflexion critique, maths, etc.²⁴). Emery Petchauer distingue deux manières différentes d'utiliser le hip-hop dans un contexte éducatif²⁵. Il y a d'un côté les initiatives qui intègrent différentes dimensions du hip-hop (rap, graffiti, DJing) afin de placer au centre les cultures, les réalités et les façons d'apprendre que les étudiants ou élèves amènent avec eux en classe. D'un autre côté se trouvent des initiatives qui utilisent des textes de rap comme ponts vers des œuvres littéraires ou théâtrales plus canoniques, principalement dans des cours d'anglais ou d'art auprès d'étudiants ou d'élèves américains appartenant aux minorités ethniques. L'objectif est de mobiliser l'investissement des jeunes dans la culture hip-hop pour les faire monter en compétence critique et analytique, et de développer leur conscience et leur confiance afin qu'ils puissent transposer ces compétences à d'autres formes de culture. Cette pédagogie hip-hop s'appuie surtout sur les textes de rap qu'elle considère comme des objets d'étude légitimes et qu'elle revalorise et mobilise comme ressources pédagogiques²⁶. Cette approche est le scénario du film américain *Esprits rebelles* où une enseignante nouvellement arrivée dans un établissement scolaire difficile travaille avec ses élèves

²³ DJAKOUANE Aurélien et JESU Louis, 2020, p. 19.

²⁴ KELLY, Lauren L., 2024.

²⁵ PETCHAUER Emery, 2009.

²⁶ ALEXANDER-SMITH AnJannette C., 2004 ; ALIM H. Samy, 2007 ; HILL Marc, 2006.

sur le texte *Gangsta's Paradise* de Coolio (1995) pour ensuite les introduire à *Mr Tambourine Man* de Bob Dylan (1965).

Ces initiatives s'inscrivent dans le sillage de la pédagogie critique de Paulo Freire qui avait conçu une « pédagogie des opprimés » en 1970, mariant l'alphabétisation au développement d'une conscience critique²⁷. Freire a inspiré « l'éducation culturellement pertinente » (en anglais, selon les auteur-trices, *culturally congruent, culturally responsive, culturally compatible, ou culturally relevant education*) qui émerge aux États-Unis au début des années 1980, et que Gloria Ladson-Billings décrit comme une « pédagogie de l'opposition », dévouée à l'*empuissance* collectif et axée sur l'intégrité culturelle autant que sur l'excellence académique²⁸. Quelle que soit l'approche, la pédagogie hip-hop dans le contexte nord-américain est ainsi fortement liée à des débats sur la littératie²⁹ — c'est-à-dire sur l'aptitude à lire et écrire, permettant à une personne d'être fonctionnelle en société — dont la définition est justement questionnée et reconsidérée. Des chercheur-euses, souvent afro-américains, avancent que la littératie ne se résume pas à l'alphabétisation et ne comprend pas que des manières de lire et d'écrire, mais qu'elle comprend aussi des manières de se comporter, d'interagir, de juger, de penser, de croire et de parler³⁰. L'oralité et le texte parlé sont placés sur pied d'égalité avec le texte écrit. Le présupposé est que les apprenants ne manquent pas de littératie et s'y engagent déjà en dehors du contexte scolaire. À notre connaissance, une seule chercheuse française, Émilie Soury³¹, mobilise la notion de pédagogie hip-hop dans ses recherches, et plutôt en relation avec le rap qu'avec la danse.

Ce bref aperçu du champ révèle que la pédagogie hip-hop ne se résume pas aux « contenus » qui sont transmis, et réfère également à des façons de transmettre. Ce qui distingue les travaux anglophones c'est qu'ils mettent en avant la nature foncièrement politique de « l'esthétique » et du « style³² ». Dans un texte de 1994, *But that's just good teaching!*, Gloria Ladson-Billings explique que « pour trop d'élèves afro-américains, l'école reste un lieu étranger et hostile. Cette hostilité se manifeste dans le « style » et la « posture » [...] que l'école rejette. Ainsi, l'étudiant afro-américain portant une casquette ou un pantalon ample en classe peut être sanctionné pour des choix vestimentaires plutôt que pour des comportements spécifiques. L'école est perçue comme un lieu où les étudiants afro-américains ne peuvent pas « être eux-mêmes³³ ». La pédagogie hip-hop, et l'éducation culturellement pertinente au sens large, est alors indissociable d'un projet de revalorisation de la culture noire (américaine) en général. Ce projet de revalorisation, dans lequel des acteur-trices de la culture hip-hop, les rappeurs en premier lieu, sont impliqués autant que des universitaires, retrace et insiste notamment sur la filiation culturelle des afro-américains au continent africain. On peut citer les « excavations » de danses afro-américaines de Thomas DeFrantz dans *Dancing Many Drums* (1992), ou celles de Brenda Dixon Gottschild dans *Digging the*

²⁷ PETCHAUER Emery, 2009; STOVALL David, 2006.

²⁸ LADSON-BILLINGS Gloria, 1995. Voir aussi MOHATT Gerald & ERICKSON Frederick, 1981 ; CAZDEN Courtney & LEGGETT Ellen, 1981 ; ERICKSON Frederick & MOHATT Gerald, 1982 ; JORDAN, 1985 ; VOGT Lynn, JORDAN Cathy, & THARP Roland, 1987 ; HOOKS Bell, 1994 ; MC LAREN Peter, 1995, 1997B ; GIROUX Henri, 1988, 1989.

²⁹ BARTON, 1994; PENNYCOOK, 2007A ; MORRELL & DUNCAN-ANDRADE, 2002 ; RICHARDSON, 2006

³⁰ GEE, 1996.

³¹ 2022.

³² HOCH, 2006 ; OSUMARE Halifu, 2007 ; ROSE Tricia, 1994 & 1997.

³³ LADSON-BILLINGS Gloria, 1994, p. 161.

africanist presence in American Performance (1998), ou l'ouvrage d'Halifu Osumare sur « l'esthétique africaniste » (2007), devenu une référence-phare dans les travaux sur la culture hip-hop, et reprise notamment par Imani Kai Johnson (2003) dans son ouvrage récent sur le cypher de break dans les circuits hip-hop globaux (2023)³⁴.

Réfléchir à une pédagogie hip-hop dans le champ de la danse, nécessitait au préalable d'analyser les processus de circulation et de transmission des savoirs à l'œuvre dans les danses et la culture hip-hop. Ce travail propose ainsi une réflexion, depuis notre participation à une histoire locale de la formation des danses hip-hop, sur les manières dont les danses hip-hop circulent et se transmettent à travers le temps et l'espace.³⁵ Ensemble, nous avons développé une réflexion critique pour comprendre et approfondir nos pratiques et perspectives. Nous avons beaucoup été préoccupés par la question de « comment on sait », et par les rapports de pouvoir qui sous-tendent la production et l'acquisition de savoirs. Cette question traverse la culture hip-hop depuis ses débuts. Des artistes hip-hop pionniers font référence non seulement au knowledge — considéré par les premières générations d'artistes comme un des cinq éléments du hip-hop avec la danse, rap, le graffiti, le DJing — mais aussi aux manières d'y accéder³⁶. *Overstand*, une adaptation du verbe *understand*, empruntée au patois jamaïcain, a fait depuis longtemps sa place dans l'anglais vernaculaire afro-américain et les textes de rap. Elle met en évidence que celui qui reçoit une information, une explication ou un enseignement n'est pas « en-dessous » (*under*) mais sur pied d'égalité avec celui qui le donne. C'est une approche que nous souhaitons cultiver à travers ce travail. C'est pourquoi ce rapport de recherche est un document hétéroclite tissant ensemble différents types de contenus, et proposant plusieurs niveaux d'appréhension.

Le titre de la recherche que nous avons initié était au départ le suivant « Pour une pédagogie hip-hop : enjeux et opportunités pour la transmission des danses hip-hop ». Durant près de deux années, une de nos volontés a été d'enrichir les travaux existants avec un regard porté sur les dimensions sensibles inhérentes à tout acte de transmission et de transfert des savoirs en danse hip-hop. Cela nous a finalement amenés sur de nouvelles pistes nous conduisant à modifier le titre même de cette recherche. Notre réflexion et les modélisations développées rendent visibles ce que nous appelons des modes de circulation du savoir intrinsèques aux danses hip-hop. La suite sera pour nous, acteur·rices et pédagogues, d'utiliser ces modèles pour inventer de nouvelles formes de pédagogie prenant en compte l'apprenant dans la complexité de ses interactions et la multiplicité de ses modes d'acquisition du savoir.

Comment appréhender ce document ?

Citations de danseur·euses : nous avons fait le choix d'agrandir la police des citations d'acteur·trices (interviews, etc.) alors que dans les textes plus universitaires, la police de celles-ci est généralement réduite par rapport au texte principal.

³⁴ DEFRANTZ Thomas, 1992 ; GOTTSCHILD Brenda D., 1998 ; JOHNSON IMANI Kai, 2023 ; OSUMARE Halifu, 2007.

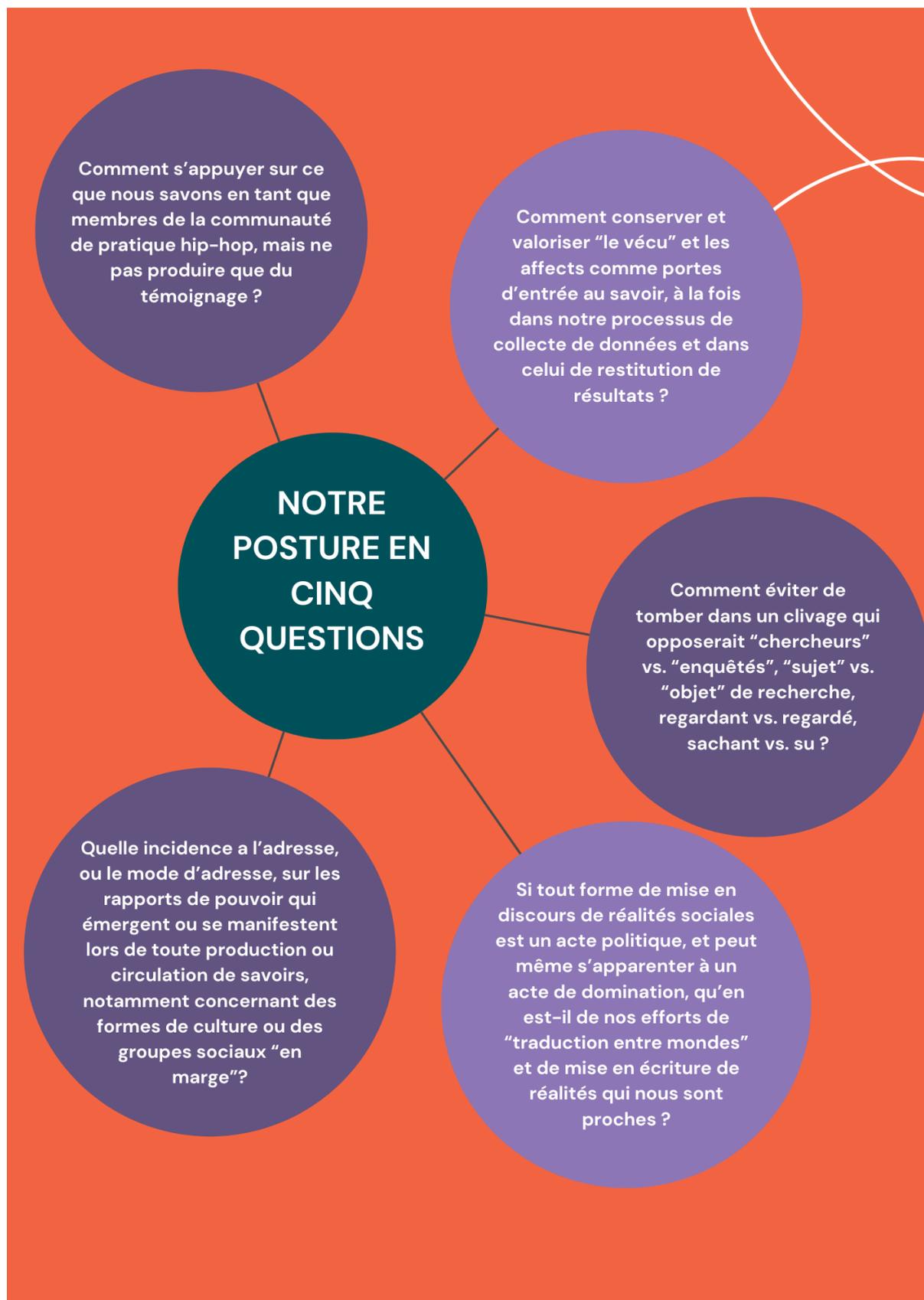
³⁵ C'est notamment l'ambition du prochain colloque du CN D, « *Faire connaissance(s)* : Les danses hip-hop comme terrains de réflexion et d'innovation » (décembre 2025).

³⁶ CHETTY Darren, NITZSCHE Sina A., WILLIAMS Justin A., 2024.

Interludes : Ces morceaux de « vécu » écrits à la première personne, qu'il s'agisse de notes de terrain ou de récits personnels, sont souvent renvoyés en annexe dans des textes de recherche. Notre parti pris est de les laisser en version longue et de les intercaler avec les parties analytiques.

Infographies : Nous avons inséré des visuels qui permettent de saisir sous forme non-linéaire et moins textuelle différentes dimensions de notre approche, de nos données ou de nos analyses.

Modèles : Nous avons produit plusieurs modélisations que nous envisageons comme des outils d'analyse et de restitution, que nous encourageons les lecteur·rices à tester eux-mêmes. Ces modélisations sont un point d'étape et nous souhaitons les partager avec la communauté de pratique et de recherche hip-hop afin de les affiner.



POSTURE ET MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

Comme mentionné en introduction, nous nous sommes rencontrés au sein de la formation « passeur·euse culturel·le en danses hip-hop » dispensée par le centre de formation danse (CFD) de la ville de Cergy. Nos rôles pluriels de responsables, coordinateurs, formateurs, pairs ou « grands frères » et « grandes sœurs » nous ont amenés à y être à la fois chercheur·euses et acteur·trices à part entière des processus pédagogiques et administratifs. En raison de l'hétérogénéité de notre collectif de recherche et d'un projet portant sur une communauté de pratique à laquelle nous participons, nous avons été vigilants de ne pas tomber dans un clivage opposant chercheur·euses vs. témoins, sujet vs. objet de recherche, regardant vs. regardé, sachant vs. su. Nous pensons que nous avons un rôle à jouer dans la mise en lumière et la déconstruction de ce clivage. Notre définition de chercheur·euses est délibérément large et flexible et n'est pas limitée aux professionnels du milieu universitaire. Nous considérons que chaque membre de notre collectif est « sur un chemin » de connaissance. Mais, en tant que participants à la communauté de pratique des danses hip-hop, il nous paraissait difficile de mettre de côté nos savoirs et perspectives émiques, c'est-à-dire d'*insiders*. Nous ne pouvions pas « faire semblant de découvrir des choses qu'on fait depuis 30 ans » mais ne voulions pas non plus « tomber dans le cliché du danseur hip-hop qui ne peut que produire du témoignage³⁷ ».

Dans les milieux des danses hip-hop franciliens, il est fréquent d'entendre que l'expérience, plutôt que l'explication, permet d'accéder au savoir, ce qui fait néanmoins du témoignage une forme de restitution d'un savoir « ressenti »³⁸. Ousmane « Babson » Sy défendait ainsi une de ses conférences dansées dans un live diffusé depuis son compte Facebook³⁹ :

« Alors, cette conférence dansée, le but, c'était de montrer un point de vue, une manière de voir les choses, UN VÉCU. Un vécu, c'est-à-dire MON vécu [...] C'était pas une conférence universitaire, avec des citations, des références [...] Ce qui m'attriste dans certaines conférences, c'est que tu pourrais presque avoir Wikipédia à côté ! [Ma conférence dansée], c'est une conférence qui est faite de ressentis et de vécus, c'est pas quelque chose que tu pourras expliquer [...] Cette conférence, tu peux la vivre, aimer ou pas aimer, mais elle est faite de sensations ! »

Cette approche par le vécu entre en résonance avec celle d'ethnographes qui ont insisté sur l'expérience sensible⁴⁰, « de chair et de sang⁴¹ » et sur les affects⁴² comme porte d'entrée au savoir. C'est à partir de son enquête de terrain auprès des Songhay du Niger et Mali, que l'anthropologue américain Paul Stoller propose une approche de l'apprentissage qui n'est pas une activité mentale, mais une activité incarnée, littéralement d'ingestion de nourritures, de plantes et de mots d'ancêtres. Il milite pour une « érudition sensuelle » (*sensuous*

³⁷ ILOLO Ucka Ludovic, réunion de travail, 20 février 2024.

³⁸ STEIL Laura, 2023.

³⁹ Live du 22 novembre 2019 sur sa page Babson Baba Sy.

⁴⁰ STOLLER Paul, 1989 et 1997.

⁴¹ WACQUANT Loïc, 2015.

⁴² FAVRET-SAADA Jeanne, 1990.

scholarship) qui prend au sérieux l'expérience de réalités sociales par les sens. Le sociologue français Loïc Wacquant, dans sa son enquête de terrain sur les milieux de boxe du South Side de Chicago, a défendu une ethnographie « en actes » (*enactive ethnography*), « de chair et de sang ». Il avance que cette approche de l'enquête de terrain consistant à performer le phénomène étudié, jusqu'à devenir boxeur semi-professionnel dans son cas, est particulièrement fructueuse pour capturer l'*habitus* (le système complexe de dispositions des individus, selon la définition du sociologue français Pierre Bourdieu⁴³) qui génère et sous-tend les pratiques dans le contexte étudié. Dans son célèbre texte sur la sorcellerie dans le bocage normand, « Être affecté », l'anthropologue française Jeanne Favret-Saada explique quant à elle que l'affectation (c'est-à-dire le fait d'avoir des affects, qu'il s'agisse de sensations ou d'émotions, les deux étant souvent intriqués) est cruciale à la production de connaissances, en particulier lorsque l'on s'intéresse à des formes de culture populaire⁴⁴. Elle avance qu'« être affecté suppose toutefois qu'on prenne le risque de voir s'évanouir son projet de connaissance⁴⁵ ». En effet, « si le projet de connaissance est omniprésent, il ne se passe rien⁴⁶ ». C'est pourquoi, être affecté, en rendre compte et comprendre ce qu'il s'est passé ont tous leur propre temporalité et ne peuvent se produire en même temps. Il demeure que la visée finale du travail d'ethnographes comme Stoller, Wacquant et Favret-Saada est d'expliquer et rendre intelligible une réalité à d'autres qui ne la vivront pas.

Un présupposé fondamental de la recherche universitaire, c'est qu'elle permet d'appréhender et de comprendre une réalité sans l'avoir vécue. Or le sentiment de certains d'entre nous, c'est que dans les travaux de recherche universitaires sur le hip-hop, le « vécu » en devenant intelligible, devient « froid ». Nous nous sommes collectivement interrogés sur comment conserver ce vécu « chaud » ou comment redonner de la « chair » à l'écriture et faire entrer les gens dans cette « chair » que l'on partage. Il y a en effet des objets intellectuels qui manquent d'affordance, notamment pour ceux qui ne sont pas passés par une éducation universitaire ou une socialisation à une certaine forme d'écriture. Notre parti pris est de tenter de produire des formes qui vont susciter l'expérience que nous voulons expliquer. Notre approche, que nous avons déployée intuitivement car elle émane de savoir-faire événementiels dans les milieux de danses hip-hop (Fig. 1, 2, 3), entre aussi en résonance avec des approches méthodologiques et des interrogations éthiques actuelles en sciences sociales, encourageant la « participation » des publics et « l'autorité partagée » sur les savoirs entre chercheur-euse et membres de la communauté étudiée⁴⁷. À la fois en histoire et en anthropologie, se sont développés des sous-disciplines « publiques » (histoire publique, ethnographie publique, etc...) qui s'engagent activement à sortir la production et la circulation des savoirs de recherche hors de la tour d'ivoire de l'université⁴⁸. Cela passe par le fait de « faire vivre » des choses pour créer du commun. C'est pourquoi la restitution orale de ce travail fait partie intégrante de notre rendu, et nous comptons engager activement le public dans une expérience partagée. Nous souhaitons par

⁴³ BOURDIEU Pierre, 1979.

⁴⁴ FAVRET-SAADA Jeanne, 1990, p. 5

⁴⁵ FAVRET-SAADA JEANNE, 1990, p. 7-8

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ FRISCH Michael, 1990.

⁴⁸ FASSIN Didier, 2015, 2017 et 2020.

la suite proposer une seconde version de ce document, nourrie des éléments ayant émergé lors de la restitution orale.

Notre collecte de données s'est inscrite dans une démarche qualitative et a principalement pris la forme d'une enquête de terrain, dans laquelle nous nous sommes engagés « corps et âme⁴⁹ ». Le terrain ne se limitait pas au studio de danse du CFD et comprenait des cours donnés, suivis, ou observés dans diverses structures ; des échanges quotidiens avec les élèves, stagiaires et les enseignants danseurs ; des trainings libres ; des événements hip-hop en tant que juges ou public⁵⁰ ; ou encore des sorties culturelles avec des élèves et stagiaires pour assister à des spectacles⁵¹. La collecte de données s'est en outre appuyée sur nos expériences depuis divers rôles et positions, mais aussi, plus largement, sur notre immersion dans le milieu hip-hop francilien pendant de longues années. Ainsi, une partie d'entre nous tenait déjà un carnet de terrain avec des entrées régulières. Nous avons emprunté trois approches principales: 1/ un engagement ethnographique, avec de l'observation-participante et des prises de notes consignées dans des carnets de terrain (pour certain-es d'entre nous, cet engagement prédate le cadre de ce projet collectif), 2/ des entretiens individuels et collectifs, certains informels et sans enregistrement (mais avec une prise de notes écrites ou vocales), notamment via les réseaux sociaux et systèmes de messagerie divers, d'autres en présentiel, formels et structurés, avec des questions prévues à l'avance et un enregistrement audio, 3/ l'organisation d'événements avec participation d'un public, visant à explorer des questionnements de recherche et co-élaborer des hypothèses et des savoirs avec des membres de la communauté de pratique des danses hip-hop.

⁴⁹ WACQUANT Loïc, 2002.

⁵⁰ Notamment Fusion concept, Soulful Sunday, Cergy Funk Style feat The Menu, Rush Hour Battle, Section Showtime, Summer Dance Forever.

⁵¹ Notamment *Artizans* du collectif Artizans, *Témoignage* de Saïdo Lehlouh, *Insectes* de Léa Cazauran/Lady Rocks.



Fig. 1. Camille Thomas, Ucka Ludovic Ilolo, Christèle « Kiki » Angrand, Sam Yudat et Dominique Lisette, avec, à l'écran, un nuage de mots compilant les résultats de réponses de la salle.
 Table ronde L2P Convention « Où s'apprennent et comment se transmettent les danses hip-hop ? », 15 mars 2024, La Place centre culturel hip-hop, Paris. Crédit : Diane Moysan.

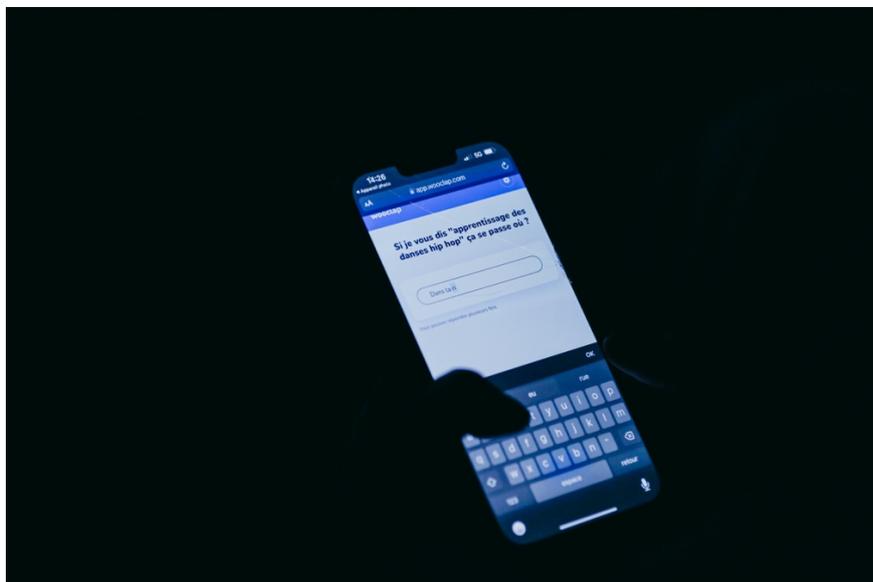


Fig. 2. « Si je vous dis “apprentissage des danses hip-hop” ça se passe où ? ».
 Une question du questionnaire en ligne en temps réel.
 Table ronde L2P Convention « Où s'apprennent et comment se transmettent les danses hip-hop ? »
 15 mars 2024, La Place centre culturel hip-hop, Paris. Crédit : Diane Moysan.



Fig. 3. Public répondant au questionnaire en ligne en temps réel.

Table ronde L2P Convention « Où s'apprennent et comment se transmettent les danses hip-hop ? »

15 mars 2024, La Place centre culturel hip-hop, Paris. Crédit : Diane Moyssan.

Afin d'analyser nos données, mais aussi nos expériences au-delà de ce projet de recherche, nous avons organisé des sessions de travail de plusieurs heures et des résidences de recherche de plusieurs jours consécutifs. Celles-ci ont été en présentiel et en ligne, et toujours prolongées par des discussions extensives écrites et par notes vocales dans un groupe WhatsApp, qui continuait d'être actif entre nos sessions et résidences. S'est posée une question fondamentale dans notre travail, s'il fallait d'abord produire et croiser des données puis élaborer un cadre conceptuel et théorique, ou s'appuyer sur des ébauches de modélisations de notre pensée et aller le tester sur le terrain. Si des hypothèses fortes ont déjà émergé dans les premiers mois de travail (Fig. 4), d'autres n'ont émergé qu'après des va-et-vient entre expériences de terrain et sessions de travail collectives. Nous avons graduellement élaboré et affiné des grilles d'analyse, que nous avons utilisées pour décortiquer des cas empiriques et mettre en lumière des processus. Nous envisageons ces grilles d'analyses également comme des modélisations de notre pensée, et comme des outils de communication et de restitution au sujet de la circulation et de la transmission des danses hip-hop.

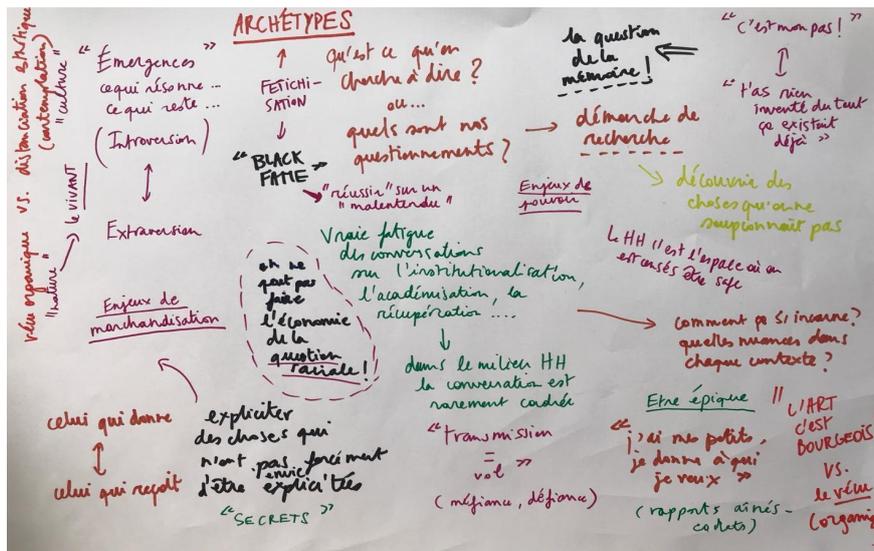


Fig. 4. Brainstorming, résidence de recherche au Flow à Lille, 24-28 juillet 2023.

CALENDRIER DE RECHERCHE

ENTRETIENS & PARTICIPATION, OBSERVATION EN CONTINU

— 20 entretiens enregistrés et innombrables discussions informelles, séances d'observation-participante (battles, trainings, cours, workshops en France et à l'étranger)

REFLEXION & ANALYSE EN CONTINU

— 9 sessions de travail en ligne et poursuite en continu du travail de réflexion et de discussion sur un groupe WhatsApp.

RÉSIDENCE DE RECHERCHE I 24-28 JUILLET 2023

Flow, Centre Eurorégional des Cultures Urbaines, Lille
— Explication de nos intentions, modalités de collaboration et méthodologie de collecte de données.
— Entretien exploratoire avec Sherril Dodds, professeur à Temple University, Philadelphie, et l'équipe pédagogique de leur formation en danses hip-hop

RÉSIDENCE DE RECHERCHE II 20-21 DÉCEMBRE 2023

Visages du Monde, Cergy
— Discussion des premières données collectées (focus groups, entretiens et observation-participante)
— Préparation du World Café à venir.

RÉSIDENCE DE RECHERCHE III 20-21 FÉVRIER 2024

Visages du Monde, Cergy
— Choix du nom de notre collectif.
— Discussion des données collectées durant le World Café
— Ajustements de nos questions de recherche
— Préparation de la table ronde à venir.

SYNTHÈSE ET RÉDACTION SEPTEMBRE-DÉCEMBRE 2024

— Revue des données collectées et décision des formats du rendu.
— Élaboration des modélisations, rédaction des textes, mise en forme.
— Démarches pour la suite: restitution orale, publication(s), etc.

CONCEPTION DU PROJET AVRIL 2022 - MAI 2023

Avril 2022, réunion de conception, CN D, Pantin
10 mars 2023, rédaction du projet, La Place Centre Culturel Hip-Hop, Paris
Mai 2023, obtention de l'aide à la recherche et au Patrimoine

FOCUS GROUP 23 OCTOBRE 2023

CN D, Pantin
— Entretien collectif exploratoire avec 4 participants, début vingtaine: Lise Girard, Firas Haroussi, Marcus Baker, Hacen Hafdhi, stagiaires PCDHH ou étudiants du CFD pluridisciplinaire.

WORLD CAFE 3 FÉVRIER 2024

Rencontres chorégraphiques du CFD Visages du Monde, Cergy
— Thème: "c'est quoi réussir dans les danses hip-hop?", dans le cadre des rencontres chorégraphiques du CFD
— Une quarantaine de participants, trois tables de discussions, changement de table toutes les 30 minutes.
— Animation par un "hôte", documentation par un "scribe" et enregistrement audio à chaque table.

TABLE RONDE 3 MARS 2024

L2P Convention La Place Centre Culturel Hip-Hop, Paris
— Thème: "Ou s'apprennent et comment se transmettent les danses hip-hop?", dans le cadre de la L2P Convention.
— 72 participants, interactions avec le public, questionnaire en ligne et visualisations de réponses en temps réel (nuages de mots)
— Panel intergénérationnel d'invités: Christelle "Kiki" Angrand, Dominique Lisette, Sam Yudat; animation par Ucka Ludovic Ilo

QUELQUES DATES AUTOUR DE LA TRANSMISSION

Si des éléments historiques ont déjà été abordés en introduction, il nous paraît important de rappeler quelques tournants historiques en lien avec les modalités de circulation et transmission des danses hip-hop en France. Très loin d'être une histoire exhaustive, il s'agit de morceaux, certes importants, mais choisis au détriment d'autres car ils permettent de révéler des spécificités que nous avons identifiées pour la transmission et la circulation des danses hip-hop. Cette très brève histoire est racontée en plusieurs dates. Pour chaque date, nous nous appuyons sur des récits d'acteur·trices.

11 août 1973

Le hip-hop, en tant que mouvement culturel, est né au début des années soixante-dix aux États-Unis, dans un contexte socio-culturel bien particulier lié à l'histoire américaine. Il est marqué et est façonné, et continue de l'être, par des formes d'oppression et des conditions de vie hostiles — depuis l'exploitation coloniale du territoire africain et la traite esclavagiste jusqu'aux inégalités systémiques et aux violences policières — et par des mouvements de résistance et des formes de résilience déployés pour y faire face et les surmonter. Le rappeur pionnier KRS one, en parle comme d'un mouvement « né de l'oppression et utilisé pour se défendre contre l'oppression⁵² ». À l'époque, les quartiers afro-américains de New York sont délaissés par les pouvoirs publics et font face à la drogue, au chômage et à la violence. Des chefs de gang, notamment dans le Bronx, prennent diverses initiatives pour endiguer ces fléaux. C'est dans ce contexte que Clive Campbell (DJ Kool Herc) et sœur, Cindy Campbell, récemment immigrés de la Jamaïque, commencent à organiser des fêtes de quartier (block parties) en 1973⁵³. La soirée du 11 août 1973 est aujourd'hui retenue comme celle de la naissance du mouvement hip-hop qui se développe alors au travers de plusieurs formes d'expressions que sont la danse, le DJing, le graffiti ou le mc'ing. Celles-ci sont, au départ, pratiquées dans les mêmes contextes, par les mêmes personnes, et donc indissociables les unes des autres. Le hip-hop apparaît donc en réponse à des conditions de vie difficile et est source d'espoir pour des jeunes qui, à travers lui s'expriment, revendiquent, s'amusent et créent en quelque sorte de « l'inédit⁵⁴ » par un processus de créolisation emblématique de la culture afro-américaine. Le *call-and-response*, une pratique documentée dans de nombreuses formes artistiques afro-américaines, et qui a ses racines dans les chants rituels du continent africain, sont un élément central de la culture hip-hop émergente⁵⁵ :

« Il est très important de se souvenir que la séparation entre parole (rap) et danse est très récente dans notre histoire. Elle arrive, avec notre génération, dans la deuxième moitié des années 1990. Avant, le verbe et la danse étaient indissociables dans les rituels hip-hop. La parole lancée de manière ostentatoire pour encenser et promouvoir la puissance d'un danseur faisait partie du jeu. Il ne faut

⁵² BAMIRO Yemi, *Fight the power. Comment le hip-hop a changé le monde*, série documentaire, ARTE, 2023.

⁵³ CHANG Jeff, 2004 ; COOPER Carolyn, 2003 ; ROSE Tricia, 1994.

⁵⁴ Terme emprunté au poète Édouard Glissant lorsqu'il explicite le processus de créolisation qu'il développe à travers trois œuvres *Soleil de la conscience* (1956), *Poétique de la relation* (1990) et *Agi de Tout-Monde* (1997)

⁵⁵ PERKINS Williams, 1996 ; OSUMARE Halifu, 2007.

jamais oublier que regarder la danse comme une chose indépendante de la parole dans le cadre du hip-hop, c'est regarder une chose amputée de toute une partie d'elle-même. Ce qui rend parfois incompréhensible certaines extensions et habitudes qui étaient là avant la séparation et qui sont toujours là, mais dont on ne saisit plus la fonction. Je pense profondément que la prosodie des MCS est une pièce manquante pour comprendre les danses hip-hop. » (Ucka Ludovic Ilo, juillet 2023⁵⁶)

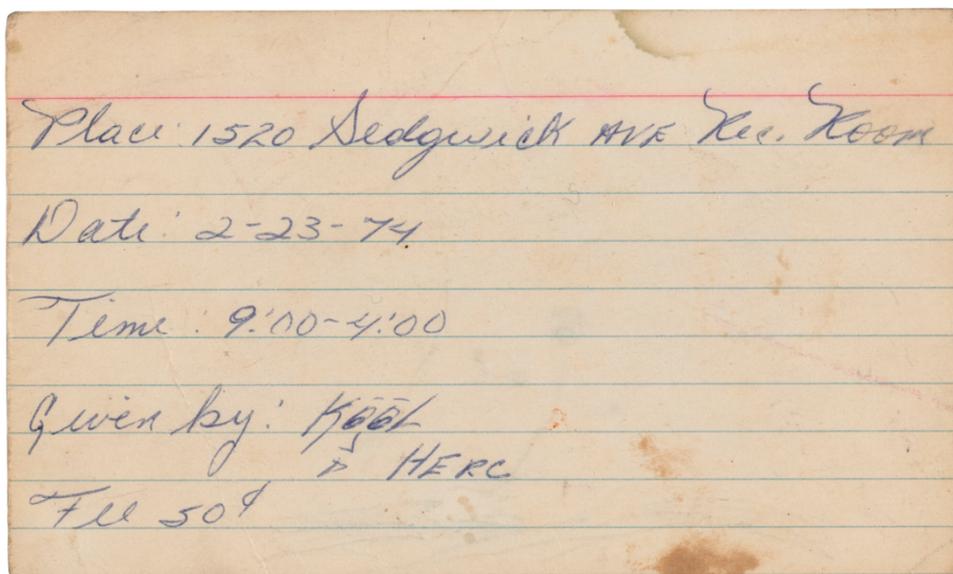


Fig. 5. Invitation manuscrite à une soirée de DJ Kool Herc et Cindy Campbell au 1520 Sedgwick Avenue, dans le Bronx, mise aux enchères par Christie's. Estimée entre 3 000 et 5 000 dollars, elle fut vendue à 27 720 dollars le 18 août 2022⁵⁷. Avant la prolifération des posters photocopiés à partir de la moitié des années 1970, les invitations étaient souvent manuscrites.

Années 1980

C'est une tournée, le New York City Rap Tour, entamée le 21 novembre 1982, qui plante véritablement les danses hip-hop en France⁵⁸. Elle est impulsée par la photographe française Sophie Bramly, qui avait photographié, au début des années 1980, les soirées hip-hop new-yorkaises au célèbre club Roxy, le journaliste et producteur français, Bernard Zekri, qu'elle y côtoie et qui est proche d'artistes pionniers du hip-hop, et Kool Lady Blue, qui a fondé le Roxy. La tournée, qui commence au Bataclan à Paris, puis continue à Lyon, Metz, Belfort, Mulhouse, Strasbourg, Londres et Los Angeles, vise à recréer l'ambiance du Roxy, qui est alors un épice centre New Yorkais pour les danseurs hip-hop. Participent notamment à la tournée, les artistes graffiti Dondi, Phase 2, Fab 5 Freddy (un proche de Zekri) et Futura 2000 (le colocataire de Zekri), le rappeur Rammellzee, les DJ Grandmixer DXT et Afrika Bambaataa, fondateur de la Zulu Nation, et les danseurs du Rock Steady Crew, parmi lesquels Mr Freeze, né à New York mais élevé à Paris. Lors de la première date de la tournée, ces derniers descendent de scène pour danser au

⁵⁶ Réunion de travail, Lille, juillet 2023.

⁵⁷ <https://onlineonly.christies.com/s/dj-kool-herc-birth-hip-hop/handwritten-invitation-rec-room-party-1520-sedgwick-avenue-6/157840>

⁵⁸ Ce paragraphe s'appuie sur les travaux de BLONDEAU Thomas, 2016 ; HAMMOU Karim, 2012 ; PIOLET Vincent, 2015.

milieu de la foule. La soirée fait événement. L'animation est assurée par le journaliste Alain Maneval qui en fait aussi la couverture médiatique au sein de l'émission Mégahertz sur TF1. C'est celle-ci qui va populariser les danses hip-hop dans tous les quartiers populaires de France. Des jeunes se rassemblent pour s'entraîner ensemble et reproduire ce qu'ils voient à la télévision. Deux années plus tard, en 1984, TF1 diffuse pendant quelques mois une émission de télévision intitulée *H.I.P.H.O.P.*, qui invite au plateau des danseurs hip-hop et enseigne des pas de danses aux Français. Elle est présentée par Sidney, premier présentateur noir à la télévision en France, qui animait déjà depuis 1981 une émission de radio hip-hop. Les médiations télévisuelles jouent dès lors un rôle-clé dans l'exposition du public français aux danses hip-hop.

« Comme beaucoup de gens que je connais, on a on a vu le New York City Rap Tour, [...] Solo [autre artiste pionnier français, interviewé par Babson précédemment] a dû te dire la même chose, Junior, Alberto, c'est pareil, lui il y était carrément. Moi je l'ai vu à la télé, et c'est en novembre 82. Le soir-même, j'appelle un pote et je lui "dis, t'as vu ce qu'il y a à la télé ?". J'essaie alors de faire le moonwalk parce que c'est le plus facile. Mais tout de suite, j'essaie de me mettre au sol et je fais le passément de jambes à la Russe [rires]. C'est n'importe quoi parce que j'ai pas réussi, comme tous les autres [qui étaient sur place], à calculer ce que ce que les Rocksteady avaient fait. À la télé, moi je l'ai vu une fois ! Les mouvements, les passages, ça durait 10 secondes. T'avais pas le temps de capter ce que tu connaissais pas, donc t'avais le temps de rien d'interpréter, c'était plus une émotion que j'ai ressentie. C'est comme ça que j'ai commencé, j'ai plus jamais lâché. Et c'est comme ça pour pas mal de gens. »
(Nico PCB, 2020⁵⁹)

Le 18 décembre 1985, c'est à Cergy-Pontoise qu'est lancé le premier réseau de télévision par câble en France, avec la réception de TV5 monde, TMC, RTL Télévision, sky1, deux chaînes locales et canal J22⁶⁰. Il s'agit de la ville francilienne qui dispose du plus gros service de télédistribution. En 1985, les Cergyssois bénéficient de chaînes du câble gratuitement durant 1 à 3 mois et puis pour 110 francs par mois. Paris n'aura le câble que le 25 novembre 1986, Nice et Montpellier le 12 février 1987. C'est ainsi que les départements à bénéficier du câble, un service néanmoins payant, ont accès à la chaîne MTV qui s'implante en Europe le 1^{er} août 1987. L'émission *Yo! MTV raps* y diffuse des clips qui permettent au public de découvrir un vaste répertoire musical et dansé, mais aussi des interviews avec des stars du rap, des performances live en studio et de l'humour. Elle est diffusée sur MTV Europe de 1987 à la moitié des années 1990. Une autre émission, *The Grind*, diffusée de 1992 à 1997, offre une plongée dans la club culture aux quatre coins du monde.

« On était toujours ensemble, on était des potes, quoi. Et du coup on cherchait les informations aussi pour s'entraîner pour voir les pas et pour ça, on regardait les clips MTV de là où ça vient, aux États-Unis,

⁵⁹ Live le 2 juin 2020 à 21h35 sur la page Facebook Babson Baba Sy.

⁶⁰ Décision n° 24 du 18 décembre 1985 portant autorisation à la société Cergy-Pontoise TV câble d'exploiter un service de radio-télévision par câble - Haute Autorité de la communication audiovisuelle, *Journal officiel*, Légifrance, 22 décembre 1985.

à New York. Comme y avait pas les réseaux, comme y avait pas YouTube, ou toutes les images qu'on a aujourd'hui, il fallait regarder où il y avait les clips. À cette époque-là, y a beaucoup de danseurs dans les clips américains, c'est l'époque de la "hype" [nom donné en France à une première vague de danses sociales hip-hop sur un tempo rapide]. La seule manière d'apprendre, c'était les grands du quartier et les clips. On était beaucoup influencés par les Américains. Le but, à l'époque, c'était d'être "carré", c'était ça le but, exactement. Moi, personnellement, j'ai rien inventé, on a juste repris une culture qu'on a kiffé partout ici grâce à l'émission de télé de Sidney, *H.I.P.H.O.P.* Il y avait une émergence de tout ça, voilà. On s'amusait entre nous. » (Hidi Amazigh, juin 2019⁶¹)

« En gros les gens enregistraient les vidéos et ça circulait sur cassette vhs. C'est les plus chanceux qui avaient le câble, ça c'est important de le dire. Les gens enregistraient ces clips-là et repassaient ça au ralenti. Le câble, c'est à partir des années 1990, fallait avoir un peu de moyens. C'était non seulement payant mais, en plus, il y avait certains endroits où y avait pas du tout. Il y a eu le câble dans tout le 92, donc j'ai pu y avoir accès. Ce qu'il faut savoir c'est qu'à cette époque-là, la danse est surtout dans les vidéos de r'n'b [...] il y en avait dans les vidéos de rap⁶², mais le plus de danse qu'on pouvait voir, c'était dans les clips, par exemple, de Janet [Jackson], sur tous les trucs r'n'b, où c'était plus chorégraphié. [...] ce qu'on voyait ici, nous, de notre place, en France, c'est que ce genre de clip nous représentait aussi quelque part. On s'y retrouvait en termes de culture et en termes de danse. Pourquoi je mets l'accent sur le fait qu'il y avait en fait qu'un peu de danse ? C'est parce toutes les personnes s'inspiraient sur ce peu de pas pour en faire une base et développer. Du coup, sur du peu, on créait beaucoup. On avait un peu d'informations, mais on créait au-dessus. » (Didier Firmin, juin 2017⁶³)

« Alors là moi, la house, c'est à quel moment, en fait ? En fin de compte, quand on était dans Mission Impossible [son crew à l'époque], on regardait toujours les clips MTV où on cherchait les pas de base ou les pas de de hip-hop et tout ça. Mais sur MTV, il y avait une émission et qui s'appelle The Grind, c'est l'émission de télé qui filme des danseurs dans des clubs. Mais dans ces clubs-là, ils jouent pas de hip-hop, c'est des musiques un peu électroniques, genre garage et tout ça. Ça nous a touchés direct, ouais. Donc là, c'est et à ce moment qu'on a vu, dans ces émissions-là, des gens bouger d'une autre façon que le hip-hop. C'était rien à voir à l'époque et c'est là qu'on a eu déjà le premier déclic. » (Hidi Amazigh, juin 2019⁶⁴).

⁶¹ Live le 9 juin 2019 à 21h54 sur la page Facebook Babson Baba Sy.

⁶² Didier mentionne : EPMD, "The big payback", 1989; EPMD, "So wat cha sayin", 1989; Slick rick, "I Shouldn't Have Done It", 1991; Heavy D and the Boyz, "We Got Our Own Thang", 1990; Das EFX, "They want EFX", 1992.

⁶³ Conférence donnée le 7 juin 2017 par Didier Firmin dans le cadre du cours d'été parisien « Global Ciphers: Hip Hop Circles around the World », créé par Edwin Hill, professeur à l'University of Southern California.

⁶⁴ Live le 9 juin 2019 à 21h54 sur la page Facebook Babson Baba Sy.

Années 1990

C'est dans les années 1990 que la « cohésion sociale » devient une préoccupation majeure des pouvoirs publics. Sociologues, urbanistes, architectes, géographes « construisent un imaginaire urbain où l'artiste se trouve mandaté d'une mission de service public : insuffler de la vie là où ne s'aggrave que le béton, et cela sous la demande expresse des élus locaux. Dans cette logique, les responsables des théâtres de banlieue multiplient les résidences d'artistes, les festivals de danse et de musique hip-hop, et les chercheurs jaugent le résultat à l'aune des « processus de requalification du décor urbain » en cours⁶⁵ ». Les directions régionales des affaires culturelles et le fonds d'action sociale, ainsi que d'autres partenaires institutionnels, organisent des « rencontres de danse urbaine » dans différentes villes, qui « ont pour vocation de provoquer échanges et rencontres, entre les danseurs urbains de différents niveaux, [...] entre les danseurs hip-hop et ceux de la danse contemporaine, entre les publics, ceux des quartiers périphériques et le public traditionnel des équipements culturels. Elles visent à mobiliser et sensibiliser l'opinion publique à propos de la créativité des jeunes issus des milieux populaires, souvent autodidactes, pour tenter de transformer le discours public et médiatique sur les banlieues et leurs habitants⁶⁶ » : les Rencontres régionales de danses urbaines à Villefranche-sur-Saône en 1992, Suresnes Cité Danse en 1993, Rencontres régionales de danses urbaines à Lyon en 1993 et à Chambéry en 1994, et enfin les Rencontres nationales de danse urbaine à La Villette en avril 1996. Celles-ci donnent à certain·es une opportunité de monter sur scène, jusqu'alors hors de portée. Cette période voit émerger le terme « danses urbaines » et « cultures urbaines », des labels inventés par les institutions mais réfutés par les danseur·euses et chorégraphes hip-hop. Elle voit également se renforcer la distinction faite par les acteur·trices des danses hip-hop entre la « création », perçue comme « hybridée » avec des repères de danse contemporaine, et le « show », plus orienté sur l'impact et la performance.

« Nous avons reçu en même temps, de cette politique, des ailes et des chaînes. Des ailes parce que l'appui donné aux artistes hip-hop dans notre ville dans le milieu des années 90, nous a permis de recevoir des stages et cours de danses hip-hop, de voir des spectacles, de créer des assos, d'avoir des salles pour s'entraîner, de donner des cours nous-mêmes et organiser des événements. Mais nous avons également reçu des chaînes parce que liées aux agendas politiques des villes qui étaient plus intéressées par le nombre d'actions attribuables à leur mandat envers les publics des quartiers populaires plutôt que par ce que nous proposons artistiquement. Ce qui nous a conduit à des situations où, en tant que compagnies de danse professionnelle, ensuite, nous nous retrouvions avec des contrats ubuesques, où pour une seule date dans le théâtre d'une ville nous devions donner des mois d'interventions pédagogiques en contrepartie, dans cette ville. Nous en parlions beaucoup entres danseurs et chorégraphes, et l'avons souvent vécu comme le fait d'être vus comme des animateurs de

⁶⁵ APPRILL Christophe, 2023, p. 7. Voir aussi MILLIOT Virginie, 2007 ; FAURE Sylvia & GARCIA Marie-Carmen, 2007, 2008 ; GARCIA Marie-Carmen, 2015.

⁶⁶ HUGOUVIEUX Gilberte, 1996, p. 49.

luxe pour la jeunesse ou pour aller éteindre des feux là où il n’y avait pas de projets pour ces jeunes, plutôt que comme des personnes capables de produire des œuvres artistiques intéressantes et méritant le label « Culture » (Ucka Ludovic Iloilo, 2024).

Le Théâtre contemporain de la danse produit dès 1991 les danses hip-hop comme des « danses d’auteur » et veut démontrer « la pertinence du propos artistique⁶⁷ ». Il veut aussi soutenir et accompagner les danseur-euses vers leur « autonomie », leur « structuration », leur « ouverture⁶⁸ ». Des stages de danses hip-hop sont notamment organisés au TCD par Christian Tamet (qui fera même venir le groupe légendaire de danseurs californiens, the Electric Boogaloos, en 1998). Le 5 juin 1992, la première de *Mouv’ danse hip hop* a lieu à l’Opéra-Comique. Il s’agit de trois pièces courtes dont deux sont commandées à des groupes, Macadam et Art Zone, et la troisième est coproduite par la compagnie hip-hop professionnelle Black Blanc Beur. L’objectif du projet est de professionnaliser les manifestations hip-hop, depuis la production à la salle à l’italienne, en passant par les répétitions, mais aussi d’élargir le public⁶⁹. Deux années plus tard, du 6 au 9 juillet 1994, la pièce chorégraphique *Sodebo* est montrée quatre fois au Casino de Paris. Les vingt danseurs sont issus de groupes différents : Boogi Saï, Aktuel Force, Macadam, et Art Zone. Encore une fois il est question de professionnalisation mais aussi de les faire « sortir de leur ghetto ; celui de la variété qui les place volontairement derrière la musique. La danse hip-hop est devenue autonome⁷⁰ ». La présence d’artistes hip-hop dans des nouveaux espaces, les scènes de théâtre, et l’appropriation de l’esthétique et le recrutement de danseurs hip-hop au sein de compagnies de danse contemporaine⁷¹ soutient et reflète un processus de légitimation par le haut : « l’artification » décrite par Roberta Shapiro⁷². Elle désigne la transformation de la perception des danses hip-hop, d’un « divertissement » auquel on participe, à un « art » qu’on contemple. Par ce processus, les danses hip-hop se font une place dans la culture et l’imaginaire artistique de l’élite même si elles continuent, jusqu’à aujourd’hui, d’être associées à la catégorie du « populaire », à « la rue ».

⁶⁷ Brochure des Rencontres nationales de danses urbaines à La Villette en avril 1996.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Entretien avec Christian Tamet, directeur du TCD, dossier de presse *Mouv’ Danse Hip-Hop*, 1992, médiathèque du CN D.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹ FAURE, 2004

⁷² 2004.

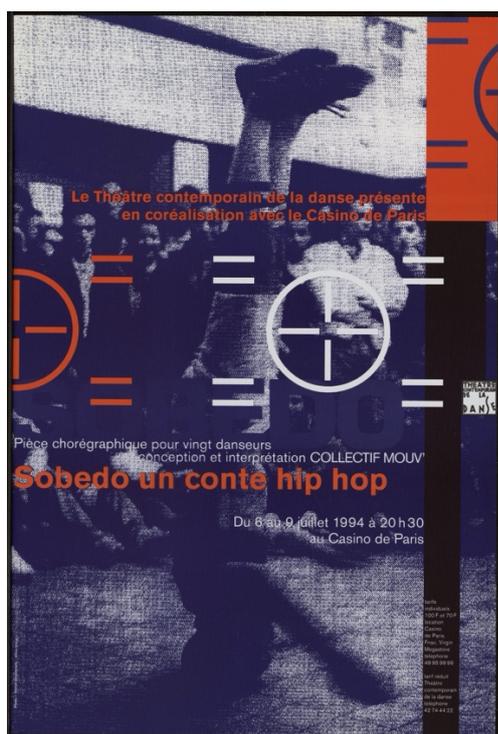


Fig. 7. Affiche pour la création *Sobedo* en 1994, médiathèque du CN D.

« Dans la période 1990-2000, pour mériter ce “pass” dans les milieux culturels officiels, nous devions nous défaire “à l’entrée” de beaucoup de nos attributs culturels. Les chorégraphes reconnus avec qui on travaillait en tant que danseurs, mais également les programmeurs lorsque nous étions nous-même chorégraphe, nous demandaient régulièrement, en tant que danseur, de casser ce qu’ils voyaient, comme des codes empêchant nos singularités de s’exprimer, là où il s’agissait, en réalité, de langages nous permettant de converser et produire du témoignage dansé. Il fallait danser “à l’envers” de ce que nous faisons, danser contre nos formes et même nos logiques. L’obsession que beaucoup d’entre eux avaient de nous sortir de nos cohérences gestuelles et organisations esthétiques, qu’ils avaient en horreur, pour ne garder que notre énergie brute était digne d’un grand projet extractiviste. Bien que ça ait parfois été très intéressant et nourrissant en tant que recherche artistique, je l’ai toujours vécu comme une aliénation, une dépossession de nos langues et un accaparement de mon corps et de ses mouvements. Un programmeur ou un organisme de subvention te dit que ton travail ne sera pas soutenu parce qu’il n’est pas assez “artistique” ou “chorégraphique” lorsque tu utilises des codes et références qui sont propres à la culture hip-hop ou à ta vision, ou lorsqu’ils ne valident qu’un type d’expression “hybride” et qualifient cela de “fermeture” ou “d’amateurisme” quand tu ne le fais pas. Par exemple, ils ne voient ce que tu fais que quand c’est lié à un sujet sur tes origines sociales, ou à l’inverse que quand tu proposes de danser sur de la musique classique ou lyrique. Le problème n’est pas de faire tout ça, si c’est un choix, je l’ai moi-même fait et ça fait partie de mon panel artistique, je

me le suis littéralement approprié et revendique même une certaine maîtrise du sujet. Le problème c'est d'être cantonné et encouragé à ne faire que ça. Et j'ai longtemps eu l'impression qu'il n'y avait que deux cases possibles pour mon travail artistique : l'exotisme ou l'assimilation. Nous ne sommes "civilisés" qu'en adoptant les codes reconnus par cette culture dominante qui dirige les institutions. » (Ucka Ludovic Ilolo, avril 2022⁷³)

Dans leur brochure de présentation des Rencontres de 1996, co-organisées par le Théâtre contemporain de la danse (TCD), l'établissement public du parc et la Grande Halle de La Villette, les danses hip-hop sont présentées comme reposant sur un « long apprentissage » et relevant d'une « codification » et d'une « écriture » chorégraphique sophistiquées, tout autant qu'elles sont un « vecteur d'affirmation sociale » et « d'intégration », redonnant « leur tonicité à un tissu social bien malmené par ailleurs⁷⁴ ». Cette manifestation artistique se voulait un espace de danse mais aussi un « espace d'une parole, parole des danseurs face à celle des programmateurs, des acteurs de terrain, des institutionnels, parole pour dire la danse urbaine telle qu'elle se vit aujourd'hui⁷⁵ ». La formulation du texte sous-entend un « face-à-face » entre deux parties clivées, ainsi qu'un processus de valorisation et de légitimation des danses hip-hop qui passe néanmoins par « l'éducation » des pratiquant-es. La brochure mentionne la « nécessité d'une formation pédagogique pour les danseurs⁷⁶ ».

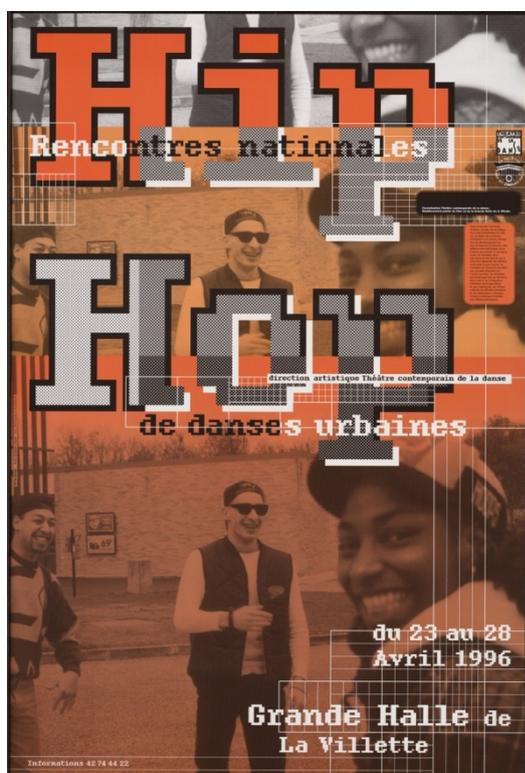


Fig. 6. Affiche des Rencontres de 1996, Médiathèque du CN D.

⁷³ Réunion de travail, Pantin, avril 2022.

⁷⁴ Brochure des Rencontres nationales de danses urbaines à La Villette en avril 1996.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

Ce n'est qu'à partir de la fin des années 2000, et dans la continuité de cette légitimation des chorégraphes et compagnies hip-hop, que la direction de CCN commence à être attribuée à des chorégraphes issus du hip-hop⁷⁷.

Et en parallèle, les danseur·euses vivaient autre chose dans les clubs (voir l'interlude : sur les clubs).

Années 2000

Le début des années 2000 marque un moment de ralentissement fort pour les danses hip-hop de scène. Les baisses des subventions et des programmations rendent plus difficile l'évolution et la survie des compagnies qui ont émergé sur la deuxième moitié des années 1990. On observe une baisse de l'enthousiasme et de la fréquentation d'une certaine partie du public. Lorsque les danses hip-hop ont commencé à monter sur la scène des théâtres, il n'y avait pas ou très peu d'endroits où l'on pouvait voir cette danse sous forme de représentation, en dehors des concerts de rap. Il était donc important d'aller dans des festivals de danses urbaines pour les voir. Mais la rencontre entre les publics des danses hip-hop et l'esthétique qui leur est proposée sur scène notamment, lors des festivals de Suresnes cité danse ou de La Villette créent des moments de rejet et de chahut dans des publics qui ont l'impression de ne pas trouver ce qu'ils sont venus chercher. En 2001, Philippe Mourrat, qui dirigeait le projet des Rencontres de La Villette, écrivait ainsi en guise de bilan :

« Au fil de ces quatre années, les rencontres ont souvent bousculé bien des idées reçues. Mais il ne faudrait pas oublier que les premiers à avoir été bousculés ont été les acteurs de cette manifestation : les institutions d'une part, qui ont eu affaire à des artistes, parfois rebelles, souvent méfiants, n'acceptant pas d'adopter systématiquement nos fonctionnements ; les artistes et leurs publics privilégiés d'autre part, qui ont dû aussi faire une partie du chemin pour rendre les rencontres, techniquement faisables et aussi profitables que possible. Tout n'a pas été rose, et tout ne l'est pas. Les blocages, les rejets et les crispations des uns et des autres paraissent toutefois anecdotiques au regard de la richesse, des découvertes mutuelles et des nouvelles aventures artistiques et humaines, souvent imprévisibles qu'elles engendrent !⁷⁸ »

Sur le terrain, un mouvement opposé semble alors à l'œuvre. S'il est vrai que le hip-hop de scène a créé un public à cette époque qui est plus patient et intéressé par les créations, une autre partie de celui-ci ne se reconnaît plus dans la proposition des compagnies. Ils ont, tout simplement, déserté les rangs du public et ne viennent plus voir ces propositions ou avec relativement peu d'enthousiasme. Cette partie du public qui depuis le début, jouait plus ou moins le jeu en supportant l'intégralité d'un spectacle qui ne les intéressait pas, uniquement dans l'attente du freestyle de fin de spectacle (tradition apparue quelques années plus tôt). Dans ce début des années 2000, certains artistes commençaient à poser un nom dans le milieu et un début d'intérêt dans les institutions, pendant qu'une

⁷⁷ Kader ATTOU, La Rochelle (2008-2021), Mourad MERZOUKI (2009-2022) puis Mehdi KERCHOUCHE (2023-), Créteil, Val-de-Marne, le collectif F.A.I.R.E, Rennes, Bretagne (2019-), Fouad BOUSSOUF, Le Havre, Normandie (2022-).

⁷⁸ MOURRAT Philippe, 2001, p. 107.

sorte d'essoufflement existait également chez beaucoup d'autres qui ne s'épanouissaient pas toujours dans ces propositions qu'ils défendaient sur scène. Une partie du mouvement hip-hop et des nouvelles générations demandait autre chose.

« Les danseurs hip-hop dansaient dans le milieu télévisuel et les clips depuis les années 80 dans des émissions comme *Dimanche Martin*, *Champs-Élysées* ou *Hit Machine*, mais c'est dans ce contexte précis de la fin des années 1990 que l'AID [Académie de danse], en tant que CFA [centre de formation d'apprentissage], va créer, proposer des contrats d'apprentis qui vont amener beaucoup de danseur-euses vers les comédies musicales (*Les 10 Commandements*, *Roméo et Juliette*, *Autant en emporte le vent...*) et les émissions de types *Star Academy*. C'est également à cette époque que le crew *Wanted Posse* va gagner le BOTY [Battle of the Year] de 2001, qui est la compétition la plus importante dans le monde des B-boys à ce moment-là. Ce besoin de proposer d'autre chose et de s'ouvrir d'autres débouchés économiques ont créé les conditions pour que naisse, en 2002, la compétition internationale de danses hip-hop "Juste Debout". Cette période marque le début de toute une économie de battles en France et à l'international, soutenue et documentée par des blogs comme *Style de Ouf* créé en 1999. » (Ucka Ludovic Ilolo, septembre 2024⁷⁹)

Skyblog, la plateforme de blogging de la radio Skyrock est lancée en 2002, il s'agit du premier réseau social à succès en France, permettant de se connecter à une communauté locale, de faire des calendriers d'événements et de commenter et débattre ces événements en ligne. Elle est abondamment utilisée par la jeunesse jusqu'à l'arrivée des autres réseaux sociaux : la plateforme française Dailymotion (2005) et les plateformes américaines YouTube (2005), Facebook (2006) et Instagram (2010). Celles-ci vont accélérer et multiplier le flux d'informations et rendre possible au plus grand nombre la publication de vidéos en ligne⁸⁰. Cette circulation de plus en plus volumineuse de vidéos de danse va conduire à des formes « d'effondrement de contextes⁸¹ » et à des plaintes récurrentes chez les danseur-euses hip-hop, aux États-Unis, mais aussi ailleurs, concernant « l'appropriation culturelle » de leurs danses. L'abondance des « informations » concernant les danses hip-hop conduisent paradoxalement à davantage de confusion dans les jeunes générations de pratiquant-es. En même temps, ces plateformes vont aussi donner l'occasion de les recontextualiser⁸². C'est l'opportunité que saisissent plusieurs acteurs des danses hip-hop franciliens, dont Ousmane « Babson » Sy, Youval Ifergane, Richard Mpassi et Vicelow. En effet, les façons de se connecter et d'entrer en relation se modifient également, puisque ces plateformes vont permettre des interactions fréquentes à l'échelle locale comme internationale, donnant lieu à des formes de proximité, d'intimité même, inédites. C'est dans ce contexte qu'Ousmane « Babson » Sy développe son émission de lives :

⁷⁹ Réunion de travail, en ligne, septembre 2024.

⁸⁰ DJEBBARI Elina, LASSIBILLE Mahalia et STEIL Laura, 2023.

⁸¹ GAUNT Kyra, 2015.

⁸² STEIL Laura, 2023.

« French Touch Conscient, c'est tout simplement une discussion, une rencontre entre l'ancienne et la nouvelle générations, entre tous les acteurs qui touchent de près ou de loin la culture hip-hop. Le but, c'est de refaire du lien, de discuter, d'écouter, de s'inspirer, et surtout de laisser les personnes qui ont fait les choses parler de ce qu'ils ont fait, pas de prendre la parole à leur place. Peu importe la génération [...] ça peut être des gens d'aujourd'hui, des gens de demain, des gens qui sont en devenir... Voilà, on donne la parole au hip-hop français, francophone, qui touche peut-être les DOM-TOM, l'Afrique francophone, Paris, la province... Pour l'instant, je fais beaucoup de Parisiens, parce que c'est les gens que je connais. Mais y a des gens qui ont agi en province, à Lyon, Troyes, Marseille, Rennes... Je me concentre sur Paris parce que c'est mon champ de vision, c'est là où j'ai un carnet d'adresses, et au fur et à mesure, ça évolue⁸³. » (Ousmane « Babson » Sy, mai 2020)

Ces nouvelles intimités vont se renforcer à partir de 2020, durant la pandémie mondiale de la COVID-19, alors que les clubs, bars, espaces publics et autres espace-temps de fête, de training et de rencontres dansées sont considérés « non essentiels » et dangereux, et de ce fait, interdits.

« Pour moi la pandémie, y a eu vraiment 2 phases. La première, quand c'est arrivé, on était en école encore et c'était un gros shutdown, voilà. On avait plus cours du tout et, du coup, tous les cours ont transité vers de la visio, donc les cours de danse, les cours de théorie, tout. Je pense, je suis pas le seul à dire, que c'était pas facile parce qu'on voulait bouger, on voulait se voir, et on pouvait pas faire tout ça. Heureusement qu'on a maintenu les cours quand même par visio, donc ça, ça a créé du lien entre nous, mais on va dire. Mais mars, avril, mai 2020, personnellement, c'était pas facile au niveau du corps, au niveau des relations sociales. Donc ça c'était vraiment pour moi la pire partie de la pandémie. En fait, j'ai beaucoup, à cette période, regardé des lives de de Babson notamment, ouais Kapela et Babson [deux danseurs du groupe Wanted Posse], j'ai beaucoup appris, même sur plein d'autres en écoutant plein de lives qu'il y a eu à cette époque. Donc je me suis nourri de l'histoire des danses surtout, voilà. Après la deuxième phase, fin 2020, c'était très différent parce qu'on a eu une dérogation pour continuer les cours et donc là, en fait, je pense que je voyais tous mes amis qui étaient chez eux, enfin ceux qui étaient pas de la formation, et qui vivaient un peu la même chose que nous début 2020. Nous, à la formation, on continue à se voir et à faire les cours avec des protocoles de sécurité, mais open. C'était très différent la deuxième partie et je l'ai pas senti, en fait. Je pense que ce qui a beaucoup changé, c'est qu'on a vu beaucoup d'émergence de cours en ligne, de nouvelles plateformes, il y en a eu plein, il y en a eu 3 ou 4 différentes que j'ai vues passer. Donc des cours par vidéo, c'était bien de les avoir mais c'était pas la même chose de donner ou de recevoir un cours par vidéo. On se rend compte que l'aspect social, il est primordial dans les danses hip-hop quoi, c'est ce que la plupart de

⁸³ Live du 13 mai 2020 à 14h10 sur la page Facebook Babson Baba Sy.

nous cherche en premier, c'est le lien social et les interactions sociales quand on danse et on est dans cette culture. » (Selim Raboudi, passeur culturel, février 2022⁸⁴)

⁸⁴ « Hiphop & Movement Panel and Roundtable » au colloque CIPHER, organisée par le European Network of Hip-Hop Studies, en ligne, février 2022.

INTERLUDE : SUR LES CLUBS

Un récit de Ucka Ludovic Ilolo, décembre 2024⁸⁵

À la fin des années 1990, il n'y avait plus les boîtes « historiques » en hip-hop, ça devenait compliqué. Il y avait eu le Divan du Monde (18^e), le Globo (10^e), et avant encore, la Main Jaune (17^e), etc. C'était des endroits où on dansait hip-hop. On y a été beaucoup à l'époque, moi j'ai surtout été au Divan du Monde. Ensuite, il y a eu une seconde phase, une espèce de creux bizarre où on ne trouvait plus trop de soirées hip-hop comme on les aimait. Donc, nous, Sharxxx, Physs et moi [tous, des danseurs de Cergy], on est passé dans les soirées plus « soirée, soirée », c'est-à-dire à l'Atlantis (13^e), au Cap Sud (Saint-Vrain, Essonne), etc., toutes les boîtes afro-antillaises de l'époque. On les a toutes faites. Parce que c'est là où il y avait le son pendant ce temps-là. Le problème de ces boîtes-là c'est qu'elles n'acceptaient plus les danseurs ou alors nous regardaient avec suspicion. Déjà, la première chose, c'est que c'était « tenue correcte exigée » donc on était tous « sapés » forcément quand on y allait, on était toujours habillés avec chaussures [de ville]. Impossible d'entrer en baskets. La deuxième chose, c'est que dans ces boîtes, on n'avait souvent pas le droit de poser la main au sol. Dès que tu posais la main au sol, potentiellement, tu pouvais te faire sauter, c'était devenu à ce point-là. Dans les boîtes parisiennes de l'époque, ils voulaient que ça soit un peu « classe », avec un certain standing. Donc les danseurs n'étaient plus du tout les bienvenus. Il y avait des boîtes, dès qu'on commençait à danser, si ça faisait un cercle autour de nous, on était potentiellement en danger, c'est-à-dire que les videurs pouvaient être là directement. Tu sentais un gros doigt de videur qui faisait « tap tap » sur ta clavicule, « on fait pas ça ici ! ». Voici le contexte dans lequel on était sur la fin des années 1990.

On fréquentait à l'époque le Trocadéro [site de pratique en plein air important pour les danseur-euses hip-hop] et on commence à entendre qu'il se passe un truc au Queen [boîte de nuit sur les Champs-Élysées], C'est Salah [danseur qui a longtemps dansé au sein du Cirque du Soleil] qui nous dit que c'est là actuellement que vont les danseurs. Quand je dis, « c'est là que vont les danseurs », en vérité, c'est une petite minorité de danseurs ! C'étaient des gens qui étaient souvent à la pointe à ce moment-là. C'était un petit milieu parisien. Dedans, tu retrouvais souvent des gens du côté d'Ikanji [compagnie de danse], Nasty, Karl, tu retrouvais Walid... Je me souviens très bien de qui était là. Tu retrouvais des gens de Châtelet [l'autre site de pratique important, situé au sein du centre commercial des Halles, devant l'entrée de la piscine, non loin de la place Carrée]. Enfin, c'est cette petite clique-là de quelques dizaines de personnes. C'est vraiment pas grand monde mais, par contre, ils savent où ça se passe. Ils sont au Queen. Nous on était de Cergy et donc on était un peu éloignés, on était « les banlieusards lointains », toute la « ceinture de feu » autour de Paris... T'avais Paris-centre et puis il y avait un axe Paris-Saint-Denis, et puis, nous, tout autour, les danseurs « des banlieues ». En tout cas, c'est comme ça que moi je le ressentais. Avant même de parler du rapport de Paris à la province en France, il y avait déjà ce rapport entre centre et périphérie en Île-de-France. On le vivait comme ça. Le point névralgique, c'était la place Carrée. Et nous,

⁸⁵ Transcription à partir de notes vocales échangées sur le groupe WhatsApp du collectif TransKript.

on y allait en essayant d’y chopper des infos et des connexions, mais on venait quand même de loin et c’était pas toujours facile d’accès.

À cette époque-là, Physs s’est retrouvé dans Boogi Saï [compagnie de danse hip-hop], et on avait aussi nos connexions tout en étant quand même « les danseurs de Cergy ». D’ailleurs c’est Max-Laure qui nous avait parlé la première de house dance en 1997. Pendant ce temps-là, certains se retrouvent à l’AID [Académie internationale de danse, 16^e], par exemple Yaman, Sharxxx [tous deux de Cergy] et d’autres. Ils connectent à l’époque avec les Wanted [crew de danse important, originaire de Marne-la-Vallée] et avec Choréam [compagnie de danse hip-hop], avec Tip et Ibrahim. Toute cette histoire, elle a son sens parce qu’en fait c’est tout ça qui va former un crew. Donc on entend « ils vont au Queen maintenant les danseurs, il y a une soirée qui s’appelle “Respect”, c’est le mercredi »⁸⁶. C’est comme ça qu’on se retrouve à y aller et quand on y va, on peut danser pour de vrai. Sachant qu’en plus, musicalement, la musique hip-hop s’est ralentie et que c’est devenu une musique où on lève son verre, une musique de boîte où on chille et où on show-off. Ce n’est plus une musique où on danse forcément, le BPM s’est ralenti déjà depuis un moment. Quand on arrive dans la house, on arrive en étant des danseurs hip-hop, avec certains d’entre nous qui avions déjà une connexion à la house dance comme c’était notre cas à nous. Mais on n’était pas encore dans la « culture » house. Quelques-uns dansaient un peu ça individuellement à l’époque, mais le seul groupe que je connaissais qui faisait officiellement de la house, c’était Mission impossible.

Les années 1990 vont être marquées par l’explosion de la French Touch, c’est-à-dire de la house music française, Daft Punk, etc. Nous on y était, on était là, à ce moment-là, on était dans cette culture-là, et donc on est tombés, comme ça, dans un moment historique sans savoir que c’était un moment historique. Pendant ces quelques années, on savait que c’était un endroit où on pouvait danser et comme ils avaient compris notamment sur ces soirées-là que les danseurs faisaient partie de ce qui faisait la « hype » de ces endroits-là, ils nous ont très bien accueilli. Enfin... quand je dis « très bien », on se comprend ! Ils nous laissaient entrer, on va dire, danser et boire l’eau du robinet. Puis après, certains ont fait carrément des trucs avec nous mais au départ ils nous laissaient juste entrer et on pouvait danser. Il y a vraiment eu à ce moment-là un vent de liberté et en tant que danseur hip-hop, nous on dansait notre danse sur de la house music. Certains connaissaient déjà la house dance et pouvaient montrer des steps. C’est comme ça que ce mélange entre danseurs hip-hop et danseurs house s’est fait. Je me souviens d’un jour où Walid était en train de popper et il me dit « c’est de la musique, tu peux y mettre ta propre danse ! », me donnant ainsi, comme souvent de sa part, une très belle leçon qui m’est restée longtemps. Il y avait beaucoup de poppers en fait, beaucoup de danseurs différents qui étaient dans les soirées house et c’est vrai que c’est tellement évident pour nous qu’on ne le dit pas assez souvent. Quand j’entends les jeunes, j’ai l’impression parfois et c’est normal. Parce qu’on ne leur explique pas cette partie-là, ils pensent que ce sont les danseurs house qui sont arrivés, là, de nulle part, et puis qui ont fait directement de la house dance. Mais non, en fait, il y avait des danseurs hip-hop et au tout début, tu voyais beaucoup de danseurs qui dansaient hip-hop sur de la house

⁸⁶ Voir MORTAIGNE Véronique, 1998 ; SIMONIAN Jacques, 2022.

music. Donc ça a créé une espèce de creuset important où se mêlaient les énergies de plusieurs danses. Et même si on n'était pas tous d'accord les uns avec les autres sur la justesse de ce qu'on faisait, c'est de là que naît selon moi, une des identités de la scène house dance française.

C'est au Queen que vont se retrouver Tip, Yugson et R-ZO, qui vont décider de monter le groupe « Queenstep » en référence au nom de cette boîte où on se retrouve tous les mercredis. Ils vont recruter Sharxxx, qui va me les présenter. Et quelques mercredis plus tard, j'étais moi-même devenu un Queenstep. De 1999 à 2003, on est au milieu des gens, d'une culture, d'un milieu, qui n'est pas le nôtre au départ. Le Queen est quand même le temple de la gay culture à cette époque. En étant des danseurs hip-hop, on vit avec eux et on y est toutes les semaines. Et puis après, il y a tout le reste, parce que quand on parle de clubbing, on parle de toutes les autres boîtes aussi. Chaque jour de la semaine on était en club, y a vraiment eu un moment où c'était carrément lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, tellement la culture house était forte ici, tellement le délire house français était fort avec des gens que je kiffais comme DJ Deep, Rork, les soirées Cheers, etc. Et toutes les têtes étrangères qui venaient, Joe Claussel, Masters at work, Osunlade, etc. À l'époque, il y avait plein de choses qui se faisaient. Suffisamment pour qu'on soit en club tous les soirs, et le dimanche, c'était l'après-midi dans les caves du Châtelet aménagées en *after*. Tout ça a été notre grosse salle de training, dans le cadre d'un club et d'une culture qui était effectivement gay, lesbienne, trans et dans laquelle on s'est retrouvé à partager un même amour de la musique et de la culture club. Et nous, c'est la danse qui nous y avait emmené. On faisait partie du décor à un moment. Il y a des milliards d'histoires qu'on pourrait raconter. Ces rencontres-là ont donné plein de choses assez fantastiques. On a voyagé après avec ça, on se faisait les clubs d'Europe. C'était un peu un rituel chez nous, on se disait « tiens, là, on part en Hollande ». C'était pour le jour de l'an en général, on s'en servait pour aller dans un autre pays, pour aller « taper » [défier] les danseurs là-bas. J'ai mille histoires avec Hugues [Yugson] ou Veusty en Allemagne, en Hollande, en Angleterre... Avant internet, on ne savait pas le niveau qu'on avait, on ne savait pas toujours ce qui se passait, et on devait aller rencontrer et se confronter aux danseurs des autres pays. C'est un peu ça, la particularité de la scène française à ce moment-là. On s'est fabriqués avec des danseurs qui étaient en club... mais qui étaient aussi sur scène. La journée on faisait des trucs « hip-hop-contempo », par exemple, et le soir on était totalement clubber. Ça paraît normal aujourd'hui, mais à l'époque c'était assez spécifique.

SPÉCIFICITÉS DE LA TRANSMISSION DES DANSES HIP-HOP

1. Aller chercher l'information

Pour les premier-es danseur-euses hip-hop français, l'apprentissage reposait essentiellement sur l'imitation de mouvements observés, que ce soit auprès d'autres danseurs ou à travers des vidéos, notamment en support vhs, échangées dans le milieu, comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Ces pionnier-es se sont comporté-es comme des artisans, construisant pas à pas une culture initialement perçue comme une simple mode passagère. De cette « débrouillardise » est né un véritable objet artistique qu'ils ont cultivé, enrichi et transmis aux générations suivantes. Ce bricolage n'a tout d'abord pas été enseigné dans un cadre institutionnel, mais vécu et partagé. Impulser et naviguer son parcours d'apprentissage par soi-même est donc constitutif de la transmission des danses hip-hop et très valorisée dans le milieu. Comme indiqué en introduction, « l'autodidaxie » est importante dans le sens d'une quête de connaissances puisant dans des sources et des contextes multiples.

Dans son ouvrage, *Danse jazz : une poétique de la relation*, Éliane Seguin cite le critique littéraire et musical afro-américain Albert Murray (1916-2013,) concernant l'adaptabilité qui « relie la notion d'improvisation au mode de vie des Afro-Américains, forcés par le contexte de faire preuve de grande adaptabilité. Elle ferait partie de leur « équipement vital » au sein d'une culture qui s'est construite de manière empirique au gré des circonstances », à savoir, « affronter les obstacles les uns après les autres⁸⁷ ». La « débrouille » caractérise souvent des contextes où des ressources limitées poussent à des solutions ingénieuses et non conventionnelles. Elle n'apparaît pas seulement comme une nécessité, c'est aussi une forme de résilience reflétant un esprit créatif collectif, où chaque difficulté est transformée en opportunité pour créer, partager et innover.

Dans le contexte des danses hip-hop, les « informations » désignent tout ce qui est de nature à renseigner sur une chose et peut passer d'une personne à d'autres. Cela inclut des explications de termes, de contextes historiques, des présentations d'acteur-trices, mais également des démonstrations techniques et des gestes eux-mêmes. L'expression « aller chercher l'information » renvoie à l'importance de l'initiative personnelle, mais reflète aussi le contexte de société de l'information, dans laquelle les technologies de l'information et de la communication jouent un rôle essentiel dans les transmissions culturelles. Les danseur-euses des années 1980 et 1990 en France témoignent souvent du fait qu'ils avaient vu des passages de danse hip-hop à la télévision et qu'ayant été fortement marqués par ceux-ci, ils-elles avaient ensuite cherché à les refaire.

« Je pense qu'on a tous été autodidactes à un moment car on a tous voulu faire une recherche personnelle de son corps et de son propre mouvement. Et parce que ça te permet de construire ta personnalité aussi. Mais les anciens sont forcément allés chercher les infos à un moment. Tu prends, tu digères, tu développes et tu transmets. C'est un passage. » (Christèle « Kiki » Angrand, mars 2024⁸⁸)

⁸⁷ SEGUIN Éliane, 2017, p. 52.

⁸⁸ Table ronde, L2P Convention, La Place centre culturel hip-hop, Paris, mars 2024.

À une époque où internet n’existait pas, le savoir était totalement lié à la performance et à l’originalité et donc, l’identité d’un-e danseur-euse ou d’un groupe. C’est pourquoi, dans les danses hip-hop, l’originalité est une des valeurs centrales, elle définit les compétences d’un individu, signe son appartenance à un groupe spécifique et pousse son identité au-devant de la scène. Cela explique les montées de bouclier que l’on peut observer chez des danseur-euses, quand les « infos » sont abordées de manière générale et indifférenciée, comme si c’était une matière appartenant à tous, un bien commun, alors qu’elle est le fruit d’un travail, d’une construction et d’un héritage, et pour certain même, constitutif de leur identité. Ceci n’est pas négligeable dans un contexte où une majorité des pratiquant-es ont été marqués par des histoires coloniales et sociales et des processus d’aliénation associés. Il était commun, dans les premières générations de danseur-euses, que certains refusent tout simplement d’apprendre d’autres car cela aurait été une manière de s’approprier l’identité de l’autre ou de perdre la sienne.

« 'Tu veux que j’apprenne quoi ? son âme ? ' m’a répondu un jour un O.G. de ma ville, Cergy, à qui je demandais pourquoi il ne venait pas prendre un stage qui était organisé avec un danseur parisien. Apprendre n’est pas un acte anodin dans une culture de l’affirmation de soi, de l’affiliation et de la réparation. » (Ucka Ludovic Ilolo, juillet 2023⁸⁹)

Aujourd’hui, l’on peut supposer que cette recherche d’informations est moindre puisque les images de danse circulent abondamment via internet, c’est ce que déplorent certains “anciens” qui proposent des lives visant à informer les plus jeunes générations (voir « Quelques dates... »). Les échanges avec nos invités et avec le public à notre table ronde à la L2P Convention montrent que les plateformes de réseaux sociaux et d’hébergement vidéo reconduisent cependant des formes d’apprentissage en autonomie (Fig. 8).



Fig. 8. Question posée via QR code au public de la table ronde du 15 mars 2024 à la L2P Convention, La Place, Paris.

⁸⁹ Partage lors de la résidence de recherche au Flow à Lille en juillet 2023.

Un témoignage, issu du focus group organisé au CND en octobre 2023, nous fournit un éclairage de la part d'une danseuse, la vingtaine, encore en formation. À la question : « s'il y avait une seule chose de ce que vous avez appris que vous aimeriez retransmettre ce serait quoi ? », elle nous a répondu :

« Le hip-hop c'est un peu la débrouillardise d'aller chercher les choses. Car la culture hip-hop c'est tellement un tout, qu'une seule personne ne peut pas tout transmettre. Donc il faut aller chercher. »
(Lise Girard, octobre 2023)

Ainsi, les danses hip-hop continuent de se nourrir de cet équilibre entre contrainte et créativité. Elles incarnent une dynamique où l'adversité stimule l'imagination, et où la débrouille devient un moteur de transformation culturelle.

2. La relation aux aînés

Cependant, afin de progresser, lorsque l'on pratique de manière intensive avec l'envie de se perfectionner, le besoin de s'adresser à des « maîtres », des guides, des personnes plus expérimentées, se manifeste. « On apprend de l'extérieur (cours, vidéo) mais à un moment, tu es obligé d'aller voir quelqu'un » dit Sam Yudat, lors de la table ronde à la Place. Un autre invité, Dominique Lisette, pionnier du style jazz rock et l'un des premiers à enseigner les danses hip-hop en Île-de-France, témoigne des cours qu'il a pris, notamment avec Poppin Taco et « des gens qui venaient de là-bas », c'est-à-dire des États-Unis, car il estimait qu'il devait le faire pour apprendre d'eux. Il raconte, en parlant de Poppin Taco : « il a vécu 2 ans en France, moi je ne l'ai pas lâché pendant 2 ans. Ils ont commencé avant moi. Je savais que c'était un génie ». La relation aux aînés joue un rôle-clé dans la transmission des danses hip-hop et la relation d'apprentissage. Dans les circuits hip-hop français, ils font l'objet de multiples appellatifs, pas forcément synonymes, mais qui renvoient tous à l'importance de la séniorité et de l'expérience : o.g. (acronyme d'old gangster, aussi utilisé aux États-Unis), ancien, grand, tonton, mentor, etc.

« Je ne saurais pas fixer de date où Mathias est devenu mon mentor. Tout s'est fait progressivement. Il m'a d'abord proposé de venir m'entraîner dans sa salle dans le 77. C'était un honneur pour moi, et même si c'était bien loin de mon Paris 20^e, cela s'annonçait tellement enrichissant que rien ne m'arrêterait. Qu'est-ce qu'on ne ferait pas pour aller à une des sources du savoir ? Son engagement allait donc au-delà de la danse et de la pratique. Pour moi, la figure du mentor est dans une transmission inconditionnelle. Elle se réalise dans une générosité absolue. Mathias nous livrait tout ce qu'il savait, tantôt de manière verticale, tantôt de manières horizontale et diagonale. Il validait ou invalidait mes premiers pas dans la danse. Surtout, il cherchait à ce qu'on trouve nos danses, nos singularités. Souvent, il nous laissait explorer, seul, parfois longtemps, des pistes de mouvements. Parfois, il ne me disait pas un mot pendant 4h de training, puis intervenait en me montrant 8 temps et en disant à peine 3 phrases.

Je repartais digérer cela. Et au vu de la qualité des informations, j'en avais pour longtemps. C'était comme nous délivrer des clés, des chemins. » (Lou Germain, janvier 2024⁹⁰)

Il arrive que ce soient aussi des oncles ou des pères (ou des autres membres de la famille, souvent plus âgés) qui jouent un rôle dans la transmission de la culture et des danses hip-hop :

« Pour moi, c'est différent, car quand j'étais jeune, je vivais à la campagne dans le Loiret (45). C'est la culture musicale qui est venue à moi d'abord car mon tonton, c'est DJ Mano. Il m'a éduqué musicalement. Après, j'ai eu de la chance, j'ai un papa qui adore le hip-hop, le rap surtout, et du coup on avait MTV (MTV Awards, Michael Jackson, Janet Jackson) et du coup, mes profs, c'était eux. » (Christèle « Kiki » Angrand, mars 2024⁹¹)

Mais les « tontons » peuvent aussi être des figures avec lesquelles on n'a pas de lien de parenté biologique. Selon Bernard Mulo Farenkia⁹², dans le contexte camerounais, « tonton » est « un terme affectif et respectueux désignant un oncle, un cousin, un ami de la famille, voisin ou tout homme connu ou non. Il constitue une marque de respect en raison de l'âge de l'interlocuteur et une marque d'admiration en raison du statut social du vis-à-vis ». Sa description fait directement écho à la culture hip-hop en France, traversée par des influences culturelles d'Afrique sub-sahariennes du fait des origines de nombreux de ses participants. Ce qu'on observe dans la culture hip-hop, c'est que par transfert, des danseur-euses de descendance africaine ou antillaise, mais aussi au-delà, se sont appropriés cette terminologie.

« Mon premier "tonton" dans la danse a été Thony Maskot. Danseur hip-hop de la première génération, il est le premier, dès 1999 à avoir créé une école de danses hip-hop professionnelle. "Tonton", comme diminutif aussi certainement de Thony. "Tonton" car considéré "ancien", à qui on doit le respect pour son parcours et son activisme envers la culture hip-hop. Thony Maskot, du fait également qu'il ait formé un grand nombre de danseurs est le 'tonton' de beaucoup. Son école parisienne existe encore à l'heure actuelle. » (Lou Germain, janvier 2024⁹³)

De plus, ce terme ne réfère pas uniquement à des personnes afrodescendantes. Ainsi le DJ et beatmaker Logilo, âgé de 56 ans, franco-portugais, se fait appeler « Tonton Logilo ». Ce qu'on vient respecter, c'est un parcours, une expérience, un engagement.

Si la plupart des danseur-euses reconnaissent des « ancien-nes » qu'ils-elles ont regardé du coin de l'œil, et qui n'étaient pas toujours loin d'eux en âge, tout le monde n'a pas eu de « grand-es », c'est-à-dire de gens dont ils peuvent se dire les « petit-es ». La notion d' « ancien » est alors davantage un indice de séniorité dans le milieu et

⁹⁰ Partage lors d'une réunion de travail, en ligne, janvier 2024.

⁹¹ Table ronde, L2P convention, La Place centre culturel hip-hop, Paris, mars 2024.

⁹² Bernard Mulo Farenkia : Appellatifs et stratégies de politesse à la Camerounaise [21-42], PhiN, 2007.

⁹³ Partage lors d'une réunion de travail, en ligne, janvier 2024.

donc d'expérience, tandis que la notion de « grand » implique une différence d'âge ou de génération ainsi que des relations de redevabilité. La production d'aïnesse en danses hip-hop, relationnelle et relative, est alors traversée par des rapports de pouvoir. Lors du world café « Qu'est-ce que la réussite dans les danses hip-hop ? » que nous avons organisé le 3 février 2024 à Visages du monde à Cergy, l'échange suivant entre différents danseur-euses au sein d'un groupe reflète l'ambiguïté vis-à-vis de la relation aux « anciens ».

- « Être validé-e par les “anciens”. Ça veut dire les “anciens” du milieu de la danse ou en général, peut-être ta famille ?
- Non, vraiment des gens de cette culture. Pas tous les anciens. Les gens que tu admires, toi. Des gens que j'estime.
- C'est paradoxal parce que pour moi, j'ai envie de ça et en même temps, j'ai pas envie d'avoir besoin de ça pour me sentir libre et pour me sentir légitime. Et c'est hyper paradoxal parce qu'en même temps on est dans une culture, la culture hip-hop où ça se passe comme ça. »

3. L'importance de la validation par les pairs

Dans les danses hip-hop, la « validation » n'est pas perçue comme venant d'une institution officielle et reconnue, elle vient d'abord de la reconnaissance et de la valorisation par des personnes proches dans l'environnement d'un-e danseur-euse, puis celle des pairs au sein de la communauté de pratique plus large, comme nous venons de le voir. La reconnaissance institutionnelle représente plutôt, pour certain-es, un combat à mener et à gagner afin, soit, d'élever la culture hip-hop au même rang que les autres arts au sein de contextes culturels et politiques, soit comme un moyen pour un individu d'obtenir un statut et de progresser professionnellement. L'entourage est donc une donnée centrale dans l'évolution d'un artiste car c'est de lui que vient la validation première, celle qui constitue un pilier dans la construction du-de la danseur-euse. Cette validation pose les fondations des parcours de danseur-euses au sein de cette culture. Elle a pour fonction de créer un socle à l'estime de soi et de créer une boussole interne qui permettra au-à la danseur-euse de s'orienter face aux validations et invalidations du monde à l'extérieur de cette bulle.

« En danses hip-hop, j'ai donc de la valeur parce que quelqu'un m'a validé, m'a reconnu de la valeur et marche avec moi. Et cette personne a de la valeur, à son tour maintenant, parce qu'elle marche avec moi, cette personne qui a maintenant de la valeur. C'est un cercle vertueux. Tout le monde se tire vers le haut et c'est ainsi que le hip-hop a créé de la valeur là où il n'y en avait pas ou plus exactement là où personne n'en voyait⁹⁴ [...] Il s'agit de “représenter” parce qu'à l'époque où ce terme est apparu dans la culture, on représentait un groupe, un territoire, un style... on ne dansait pas que pour soi, on

⁹⁴ [KRS-One: How To Create Wealth | AFRK Life](#)

amenait toujours du monde avec nous, même lorsqu'ils n'étaient pas physiquement présents. » (Ucka Ludovic Ilo, juillet 2023⁹⁵)

La validation passe par la valorisation « ostentatoire » de ce qu'un-e danseur-euse fait, par une ou des personnes de son entourage en qui il-elle a confiance, qui s'engagent à marcher à ses côtés.

« Pour rentrer dans le crew, c'était tout un parcours. Tu veux rentrer dans la team ? Ok ! Alors on va tous t'affronter ! Hiii (réaction de surprise). Une fois que je les ai affrontés, je demande si je peux faire des battles maintenant ? Non, tu peux pas encore ! La semaine prochaine, on t'affronte encore ! [...] Dans ma tête je me disais : Ahhh c'est dur le crew ! Je ne vais jamais y arriver ! [...] Au final, ça m'a forgé parce que quand je suis arrivé dans le battle : pfff, ce que tu me fais, ça sert à rien ! Ils m'ont fait pire les gens de mon crew ! En fait, c'est ce lien familial qui te met en garde, et qui t'apprend. » (Anthony Volcy, passeur culturel⁹⁶)

La validation se passe en plusieurs étapes :

- elle se joue d'abord dans un cadre « confidentiel » de représentation et de progression en solo ou avec ses proches. Elle consiste à tenter d'être le meilleur possible dans ce que l'on fait, faire sa propre promotion et s'auto-valoriser ;
- il y a ensuite la validation par l'autre, c'est-à-dire celui ou celle avec qui on marche, notre partenaire. Il s'agit de réagir physiquement et vocalement à ce qu'il ou elle fait et à parler de sa puissance à l'intérieur et à l'extérieur de ce cercle confidentiel. C'est ainsi que, nourri et « empuissancé » par cette reconnaissance de l'autre que l'on va affronter les dragons hostiles du monde extérieur et dépasser les obstacles liés à la performance ;
- dans un troisième temps, il s'agit de créer de la valeur en sortant de ce cercle confidentiel pour se confronter aux autres à l'extérieur et par extension au monde, en produisant des performances puissantes et en représentant, dans le même temps, ce crew dont on est l'ambassadeur à ce moment-là, et dont les membres se sont engagés en notre faveur. On ne veut (peut) pas décevoir et laisser tomber « ses gens ».

Lors du World Café « Qu'est-ce que la réussite dans les danses hip-hop ? » que nous avons organisé le 3 février 2024 à Visages du monde à Cergy, les notions de validation, de reconnaissance, de confiance en soi sont apparues de façon récurrente :

⁹⁵ Partage lors de la résidence de recherche au Flow, Lille, juillet 2023.

⁹⁶ Discussion sur le crew avec les passeurs culturels en danses hip-hop, décembre 2024.

« Même si j’essaie de me détacher du regard des autres, la reconnaissance des pairs elle est hyper importante. Et je sais que je la recherche en fait. Que je le veuille ou non, j’ai besoin d’être validée par des gens qui créent cette culture et qui étaient là avant moi. » (danseuse hip-hop)⁹⁷

Cette validation étant justement présentée comme une condition et un soutien à l’instauration et au développement d’une confiance en soi. L’échange suivant lie la confiance en soi avec le fait de s’assumer devant les autres :

- « Je pense que justement on doit avoir tous un point commun en tant que danseurs, au niveau de la réussite. Je pense que c’est justement la liberté et la confiance en soi ;
- Confiance en soi. C’est la première fois que ça a été dit ici ;
- Je pense que c’est un objectif un peu pour tous d’avoir ça. Et d’assumer en fait, d’assumer ce que tu fais quoi ;
- Mais le plus important, c’est de trouver ta manière de faire et d’exprimer sans avoir peur que tu ne sois pas validé par les autres gens. »

Le crew ayant moins de place dans les plus jeunes générations⁹⁸, cette validation par les pairs qui renforce l’estime de soi, a plus de mal à s’effectuer. Nous avons constaté que cela semblait créer une errance chez les jeunes danseur·euses qui sont alors plus vulnérables à toutes les injonctions extérieures venant d’autres danseur·euses, de structures ou d’événements plus influents ou encore des institutions.

4. Une pratique ancrée dans le collectif

Ainsi, c’est d’abord le crew et la famille qui permettent aux danseurs de se sentir valorisés, tout comme lui-elle les valorise en retour. Cette notion de valorisation est importante si on revient au contexte historique d’émergence et de développement du mouvement hip-hop sur différents territoires. C’est ce qui ressort d’une table-ronde organisée à Visages du monde intitulée « Mémoire et histoire du breaking » et invitant des figures pionnières du break.

« Faut savoir qu’à l’époque, tous ceux qui sont rentrés dans ce mouvement-là (on ne parlait pas encore de culture, ni de hip-hop), c’était un peu des exclus de tout, de la société entre guillemets. » (Xavier Plutus, décembre 2024)⁹⁹

« Ce qu’il faut savoir, c’est qu’à cette époque, en 82, il n’y avait absolument rien dans les banlieues. » (Sidney, décembre 2024)¹⁰⁰

⁹⁷ La participation à ce world café n’a pas fait l’objet d’inscription en amont permettant de nommer les parties.

⁹⁸ Hippoh Podcast, Talk : les crews en voie de disparition, 16 mai 2024

⁹⁹ Table ronde « Mémoire et histoire du breaking », 13 décembre 2024, Visages du monde, Cergy.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Les modes de pratique des danses hip-hop sont multiples aujourd'hui mais continuent de se caractériser par l'importance accordée à son aspect social et collectif. Lors de la table ronde au centre culturel hip-hop La Place, nos invités ont mis en relief l'importance de l'aspect social, certes dans la pratique des danses, mais tout d'abord concernant la manière dont on entre dans la culture hip-hop. Celle-ci semble bien souvent liée à son entourage et emplie d'affects :

« Au début, c'étaient des amis qui venaient à la maison, qui me montraient des pas. Ensuite, on allait dans des discothèques où les gens dansaient comme ça. Le niveau était haut, attention. »
(Dominique Lisette, mars 2024)

« Moi j'ai appris en MJC, mais avant la MJC on a appris dehors, sur des cartons, à l'époque des Tribal Jam. J'ai grandi à Villiers-sur-Marne, donc entouré de beaucoup de danseurs : Wanted, division Alpha, etc. C'était un jeu. On jouait au foot ou on dansait. On dansait dans les boums pour danser avec les filles, j'ai pas honte de le dire. Après ça, on a appris à danser en maison de quartier à côté de chez nous. Yudat [son crew] est né là, dans la MJC. » (Sam Yudat, mars 2024)

Des références à la famille, au groupe, aux amis sont très présentes dans les discours des trois invités. Il est lié au plaisir de partager ensemble et à un aspect ludique — « on jouait au foot ou on dansait » dit Sam. La pratique des danses hip-hop a débuté, pour nos invités, dans des contextes de socialisation entre pairs et s'est développée dans des « espaces collectifs de liberté¹⁰¹ ». Même si le groupe peut être « écrasant » à un moment, comme l'indique Sam dans la suite de son témoignage, il est néanmoins évident que celui-ci participe activement à la formation du·de la danseur·euse hip-hop de par son caractère social et de la motivation qu'il lui apporte : « J'ai eu un moment difficile où j'ai même voulu arrêter la danse car je pense que, quand on est dans un groupe, où il y a plusieurs personnalités, on se fond dans la masse et on ne sait pas vraiment ce que nous, on veut. Du coup, on vit à travers le groupe. Or, moi, il y a des choses que j'aimais que je ne mettais pas forcément en avant ». Le groupe agit comme un moteur : « on apprenait les chorés, on les refaisait, ils me montraient des pas, on participait aux concours... », explique Christèle.

Nous avons aussi constaté l'importance du sentiment d'appartenance à un groupe, un crew, une « famille », depuis les débuts de la mise en place de la formation PCDHH. C'est un élément fort en termes de motivation pour apprendre, créer, se donner, se dépasser. Lorsque certain·es stagiaires connaissent des moments de fatigue, avec parfois l'envie d'abandonner, le groupe constitue un socle, un soutien grandement salvateur. L'exemple d'un stagiaire, Jean-Benoît (J-B) Kebani, est parlant. Lui qui voulait tout laisser tomber l'an dernier à quelques mois de la fin, a trouvé dans le groupe la force de poursuivre et obtient ainsi sa certification. Le groupe l'a porté. En première année déjà, nous sentions un fort esprit d'équipe entre stagiaires de la promotion. Ils restaient s'entraîner ensemble, participaient à des battles ensemble. Les différences de chacun étaient acceptées,

¹⁰¹ THOMAS KONATE Camille, 2022, p. 49.

assumées comme une richesse pour le groupe. Dès la seconde année, ils se sont constitués en association baptisée « Five collectif ». Le groupe prévoyait déjà la suite à l’approche de la fin de la formation. Ce collectif leur permettrait de monter des projets ensemble, de soutenir ceux-elles des un-es et des autres également. Avec cette promotion, les constituants d’un crew étaient réunis. Et nous avons conscience des éléments constitutifs qui lui auront été favorables.

Les paragraphes précédents permettent de comprendre l’importance du collectif et des « grands » dans l’apprentissage et la pratique des danses hip-hop. « Grands », qui bien souvent sont à l’initiative d’événements et de moments permettant aux pratiquants de la communauté de se retrouver pour échanger. Durant notre résidence à Lille, en juillet 2023, nous avons essayé de cartographier les différents lieux de circulation des danses hip-hop (Fig. 7.).

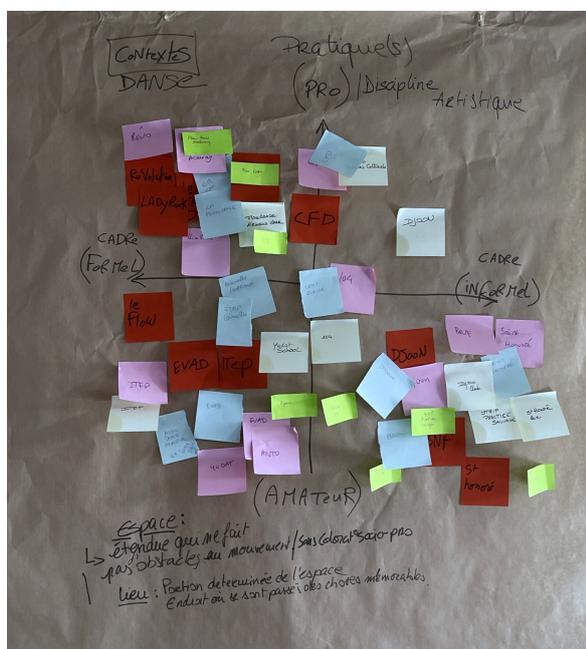


Fig. 9. Cartographie des espaces de pratiques selon deux axes amateur-pro et formel-informel. Résidence de recherche au Flow, Lille, juillet 2024.

L’apprentissage dans un cadre informel et « amateur », au sens noble du terme, ressort largement et est lié à nature sociale des danses hip-hop. L’évolution de ces danses, l’engouement et le succès qu’elles connaissent aujourd’hui s’expliquent par les échanges et interactions qui se jouent entre danseurs dans des « espaces collectifs de liberté¹⁰² ». Certes, le nombre de cours et de formations encadrées s’est fortement développé depuis les années 2010, mais une pratique entre pairs continue également à se développer à l’image des trainings organisés par Dy à la Maison pour tous de Noisy-le-Grand auxquels Ucka assiste tous les lundis soirs.

« La salle d’Evad Création ouvre à 19h30 et ferme à 00h. Le “bonjour” est important sans être non plus une fixation. Mais celui qui ne salue personne n’est pas bien vu. Chacun s’échauffe, des cercles et

¹⁰² THOMAS KONATE Camille, Août 2022, p. 49.

binômes se forment les uns à côté des autres de manière organique. Parfois, sur certaines sessions, un petit échauffement collectif ou renforcement musculaire sont proposés. Puis les cercles démarrent et on peut passer d'un cercle à l'autre si on le désire. Cependant chaque cercle a une couleur et il s'y joue des choses spécifiques comme un travail sur une compétence précise. D'autres sont des cercles où l'on fait des passages. Chaque cercle a sa cohérence propre. Cela peut aller d'un échange à deux à un énorme cercle qui englobe toute la salle. C'est plus rare mais c'est déjà arrivé. Les cercles sont quand même organisés en partie par niveau comme souvent depuis le début du hip-hop. Cependant l'originalité de ces sessions, c'est la possibilité de rentrer dans ces cercles. Les "anciens" ou ceux qui viennent à la session savent que le contrat est qu'à un moment ils donnent aux participants plus jeunes, s'ils en font la demande. On peut également s'isoler et travailler seul devant les miroirs ou pas si on veut. » (Ucka Ludovic Iloilo, notes de terrain, décembre 2023)

Les échanges et l'entraînement s'effectuent également en soirée, dans les jams ou lors d'événements, surtout dans les moments de pause durant lesquels les danseurs s'observent, s'apprennent, imitent, déclinent des pas et se les approprient.

« Il y eut deux pauses durant le Battle Fusion Concept : l'une de 30 et l'autre de 15 minutes. Lors de celles-ci, les gens sortaient des gradins, descendaient dans la salle du bas, près de la scène. Des groupes se formaient, pour discuter mais surtout pour échanger en dansant. Des enfants et spectateurs du battle se mettaient en mouvement et devenaient danseurs. Certains montaient sur le podium et nous assistions à un battle improvisé. L'ambiance était festive, joyeuse, les danseurs se charriaient, se défiaient ou dansaient simplement ensemble en essayant de se suivre ou de se répondre. » (Camille Thomas Konate, notes de terrain, 27 août 2023)

Ces espaces-temps favorisent la « danse d'imprégnation » plutôt que des modèles de reproduction, en nourrissant un état de perméabilité à l'état de l'autre. Se faisant, ils suscitent des conditions de transmission indirecte, où confiance et engagement réciproques sont nécessaires. Envisager une transmission par imprégnation demande de ne pas anticiper le moment où une chose va se passer, se transmettre, il s'agit de donner une chance au temps. L'imprégnation demande un rapport au temps plus lent, un rapport qui est moins dans l'efficacité immédiate, mais crée une valeur d'enracinement. S'imprégner, c'est être autant sensible à la place et au moment de l'inscription qu'à sa transmission.

« Lorsque je demande à mon fils de 9 ans comment il a appris la danse, sa réponse est aussi naturelle que fluide: "en te regardant, en regardant mon grand frère et les battles" me dit-il. L'envie lui prend même en classe de faire deux, trois blocages devant sa maîtresse en attendant la pochette rouge. L'ennui a été son déclencheur et a réveillé chez lui une spontanéité manifeste, une fulgurance motrice.

C'est de cette transmission-là dont je parle souvent, le fait de voir mon fils s'approprier ces mouvements et de le sentir aligné avec lui-même. » (Philippe Almeida, notes de terrain, septembre 2024)

Cette propagation quasiment « organique » repose sur le don sans compter, le relais non-intentionnel, l'envie d'être ensemble par plaisir plutôt que par intérêt. Ces caractéristiques peuvent entrer en opposition avec l'acte académique de transmission tel qu'on le connaît. Un déséquilibre existe entre « passer » une information ou une énergie, sans attente de résultat, et « transmettre » dans un contexte académique.

5. Cultiver la liberté

Lors de la table ronde à La Place, nos invités parlent de la recherche de leur propre danse, et de l'importance du freestyle, la pratique libre et improvisée de la danse. Cette recherche personnelle de son corps et de son propre mouvement est en lien avec la construction de sa personnalité de danseur-euse, notamment lorsque l'on commence à envisager la participation à des battles :

« Après, il nous a amené voir des battles et là, on a plus travaillé le freestyle, c'est plus solo. » (Sam Yudat).

Les notions de liberté et de freestyle sont revenues maintes fois dans la discussion lors du focus group organisé au CN D en octobre 2023. Pour Hacén, le freestyle c'est la liberté de s'exprimer. La danse hip-hop est pour lui « la plus inclusive, où la liberté est très importante et ne doit pas se perdre. Le hip-hop c'est pour tout le monde ». C'est dans la liberté qu'il a été initié au hip-hop. Son professeur qui rejetait tout cadre et forme, l'encourageant à la recherche personnelle.

« Mon prof travaillait beaucoup sur le freestyle. En fait, on payait l'adhésion à l'année mais on avait le droit de venir dans la salle à chaque cours. Du coup, mon prof me donnait un step en début de cours et me disait : "en fin de cours, tu me proposes d'autres versions de ce step" et il repartait. Ça m'apprend la débrouille, la liberté dans le mouvement. Lui, était vraiment anti-code, pas de code, que du freestyle. "Je ne veux pas te montrer de formes" disait-il. » (Hacén, octobre 2023)

La recherche d'une signature personnelle, d'une différence, est valorisée dans les discours. L'apport de techniques spécifiques servent à mieux connaître son corps, à développer encore du mouvement pour enrichir sa propre danse. Un autre participant au focus group, Firasse, met aussi en avant la créativité. Il dit qu'il mélange les disciplines, s'étant fabriqué un imaginaire très développé par le jeu étant enfant. Marcus témoigne du fait de s'être senti comme un « soldat » en école professionnelle et d'en avoir souffert. Sa nature « d'électron libre » ne lui permettait pas de se sentir bien dans ce mode d'apprentissage. Lise a eu un parcours plus cadré, en école, avec l'apprentissage de chorégraphies. Cependant, elle a ressenti le besoin d'aller chercher ailleurs, par elle-même, pour développer sa danse.

Ainsi, la sensation de liberté emplissant le danseur au moment du freestyle, la satisfaction de développer ses mouvements dans une stylistique qui lui est propre sont des valeurs primordiales, omniprésentes. C'est d'ailleurs une partie de ce qui explique l'évolution constante de ces danses hip-hop, mentionnées à multiples reprises dans nos échanges avec divers interlocuteurs :

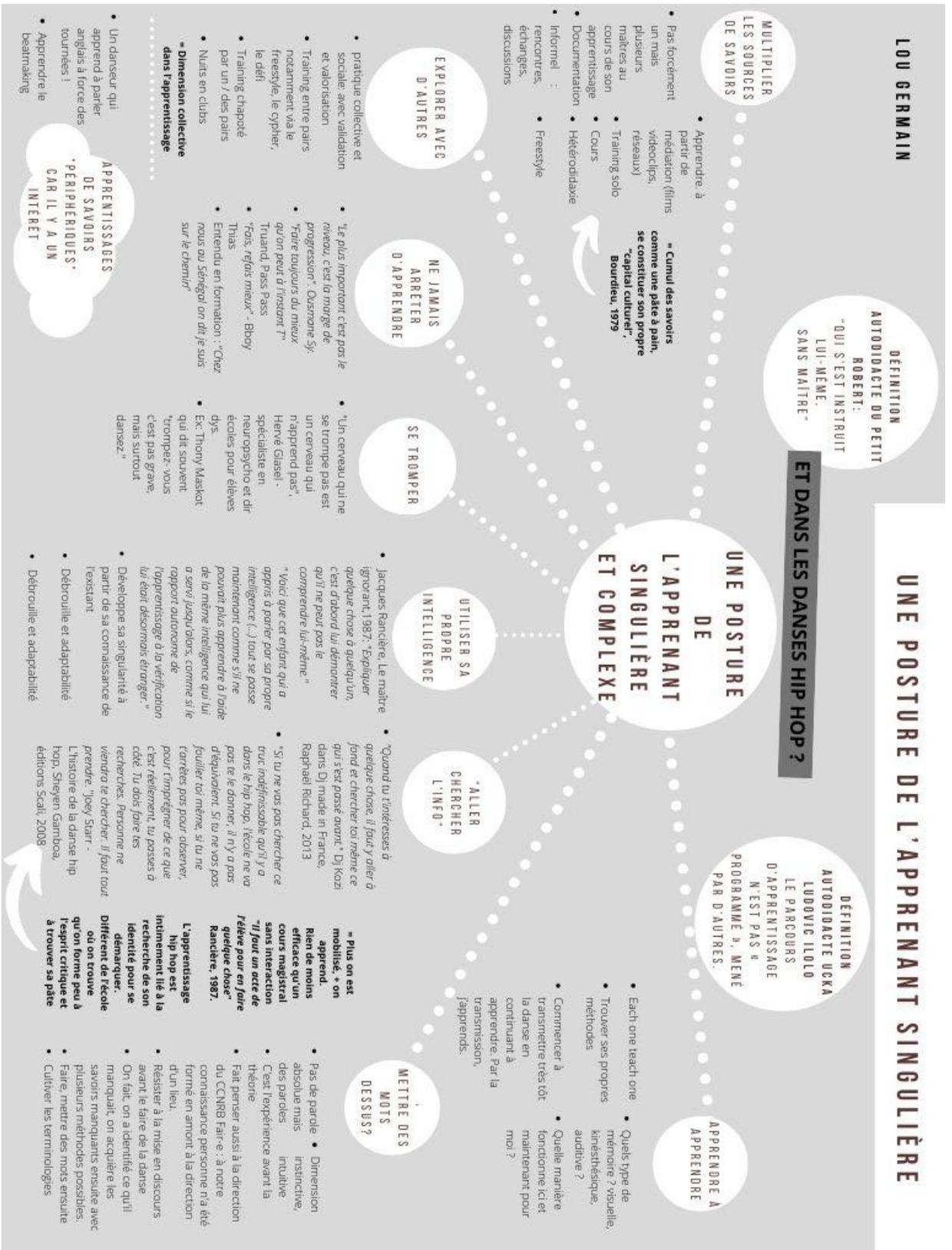
« Les jeunes t'inspirent aussi. J'ai l'impression que c'est une danse qui change tout le temps en gardant des fondamentaux. Les jeunes nourrissent ça aussi » (Dominique Lisette, invité table ronde, mars 2024).

« Je pense que justement on doit avoir tous un point commun en tant que danseurs, au niveau de la réussite. Je pense que c'est justement la liberté et la confiance en soi. » (Danseur, World Café, février 2024)

« Expression de soi. Avant, je ne faisais pas de freestyle. J'ai toujours fait de la chorégraphie. Et quand j'ai commencé à faire des classes de freestyle, je me sentais avec moi, moi-même. J'ai trouvé moi-même. C'est un autre... C'est comme si j'avais commencé à faire de nouveau. » (Danseur, World Café, février 2024)

« Mais que ton identité en tant qu'artiste et comment tu arrives à évoluer, connaître ta danse, connaître ton corps, c'était aussi ça la réussite. » (Danseur, World Café, février 2024)

Infographie : Une posture de l'apprenant singulière



INTERLUDE : UNE PÉDAGOGIE HIP-HOP GLOBALE

Carnet de bord de Philippe Almeida, octobre 2023

Récit du 2 septembre 2023 :

Aucune formation de danseur interprète en danses hip-hop ne garantit à 100 % de trouver la voie de qui tu dois être, mais t'apporte un bloc de compétences opérationnelles et comportementales mesurables, un cadre, une direction. Tu ne perds rien en théorie, mais tu ne gagnes pas plus, mis à part certaines compétences, une vision sur les différents champs disciplinaires. En revanche, certaines rencontres au sein de ces formations suscitent une vocation ou font naître chez l'apprenant une flamme, une envie, certaines réactions vives auxquelles on ne s'attendait pas et qui vont nourrir cette conquête de soi.

Le surgissement d'une conscience de sa propre lumière est un phénomène que j'ai pu observer tout au long de ma carrière « Be that Sparkle », « Let it sparkle ».

Ne pas laisser place au « syndrome de l'imposteur », car le domaine de la transmission hip-hop en est rempli. Cela est dû à ce phénomène que j'explique par une analogie avec les lois gravitationnelles, à savoir l'attraction que les gens peuvent avoir pour cette culture et ses danses. Il faut aller chercher cette plénitude même dans l'imperfection car tu es peut-être cette étincelle, « the sparkle ». Il est nécessaire de marcher et d'assumer pleinement son rôle. Comment ? En créant des espaces qui aident à se révéler et prennent soin de cette étincelle. J'ai en tête l'exemple d'apprenants allergiques aux études, mais qui finissent par glisser, lentement mais sûrement vers des domaines théoriques ou des champs disciplinaires aujourd'hui non conquis.

Je mets mon expérience personnelle au service de cette recherche. Cette dernière, sincère et honnête, m'amène à analyser mon propre rapport à la connaissance. Conséquence : une utilisation de la pédagogie du hip-hop inexacte et vague. En effet, beaucoup de savoirs semblent instinctifs et intuitifs ne se modélisent pas forcément. Ils sont transformés au gré des interactions et interprétations des récepteurs, mis à l'épreuve de l'endurance face au temps, aux remises en question portant sur leur véracité ou leur origine.

Ces constats m'ont fait réfléchir sur la façon d'expliquer les modes opératoires de transmission en danses hip-hop et m'amènent à une analogie avec notre rapport à la gravité. « La gravité est un phénomène physique qui se décrit comme l'attraction universelle auxquels sont soumis deux corps possédant une masse ou de l'énergie » (définition tirée de futura-science.com, 2024). Selon la troisième loi de Newton, si une force est appliquée sur un objet, il existe une force de même grandeur et de même direction mais de sens opposé à la première force. C'est cette force d'attraction et le retour de réaction qui m'interpelle ici. La transmission hip hop, je la vois comme ça. Une attirance pour le nouveau et une résistance pour défendre et protéger ce qui existe. Un jeu habile entre les deux, un va-et-vient, un swing. Une idée qui vient appuyer la différence entre transmission et passation ou, voire même le lien étroit entre ces deux idées liées à la circulation de l'information.

Récit du 4 septembre 2023 :

Depuis cet été, j'ai énormément repris les voyages et les workshops, rencontres à l'international, ce qui m'avait manqué depuis 2018. En effet, mon travail de passeur culturel au sein de la formation Cergy m'a pris énormément de temps. Aujourd'hui à l'heure où j'écris nous recevons la notification comme quoi la formation « passeur·euse culturel·le en danses hip-hop » est officiellement enregistrée au répertoire spécifique de France Compétence au titre : « Concevoir et mettre en œuvre des cours de danse et de culture hip-hop ». Les conséquences sont énormes pour un projet perçu par les institutions comme une « expérimentation ». Nous avons beaucoup donné avec l'équipe pour rédiger ce fameux référentiel de certification. La reprise de mes stages à l'étranger m'a permis de me rendre compte de plusieurs choses... :

- la première : le savoir-faire français et ma progression à transmettre mieux et la confiance à passer la culture et la technique de danse que j'aime ;
- la deuxième : je suis un enfant éduqué à la française, un modèle unique par son contexte. En effet, le modèle d'éducation français est un système de croyances qui positionne l'Europe comme la force centrale dans le façonnement de l'histoire du monde, la promotion des valeurs universelles et la représentation du progrès et du développement.

Cependant je me confronte à d'autres cultures, éducations, pratiques et rituels lorsque je me rends dans ces différents pays : Chine, Inde, Portugal, Italie entre autres. Je rencontre des activistes qui transmettent à leur façon la culture dans des conditions-contextes politiques, économiques et sociaux différents et me rappellent surtout que la fameuse débrouille dont nous parlions au tout début dans la charte Passeur Culturel est toujours, belle et bien présente. Le mot « pédagogie humaine » résonne beaucoup car c'est la sensation que j'ai et le point commun de tous ses voyages que j'ai pu faire, de toutes les discussions entamées lors de moments culturels forts, sorties du studio, après un dîner, au moment du café...

L'ensemble de ses souvenirs de discussions me rappellent qu'à chaque endroit l'acte pédagogique est présent : c'est-à-dire le soin que nous prenons à écouter, raconter, remettre en jeu une information, une connaissance, un savoir.

Une pédagogie hip-hop est une histoire d'humains avant tout... Je ne sais pas comment aller plus loin dans la description mais c'est le sentiment que j'ai en repensant à chaque souvenir, épisode partagé avec ces humains qui aiment la danse éperdument, encore plus les danses hip hop.

La formation indirecte que j'ai reçue en mettant en place la formation PCDHH à Cergy m'a forcément fait monter en compétences dans mon domaine, a enrichi mon vocabulaire, ma lecture et analyse du mouvement, mes différentes stratégies pédagogiques descriptives et prescriptives. Je suis beaucoup plus efficace dans mon enseignement, et paradoxalement j'ai cette sensation de danser beaucoup moins qu'avant et différemment. Je note cette évolution d'un *lifestyle* vers une discipline artistique (c'est-à-dire une danse construite, adaptée pour la compétition, la confrontation, l'affirmation d'une griffe ou signature) pour ensuite devenir un véritable Artisanat

(du temps, de la précision, une rareté, de l'expertise analytique). Je pense écrire le récit de moments vécus en Chine à ZhengZhou et en Inde à Hyderabad ou même ailleurs.

Récit du 2 octobre 2023 : transmission pour la masse

La Chine, pays communiste, me paraît loin dans mes souvenirs pour y faire appel, ce qui s'est passé en Inde (pays démocratique), à Hyderabad est plus frais et juste incroyable comme expérience, dans l'attente, l'attention et l'envie d'apprendre. Un premier workshop mené à 360 degrés accompagné de DJ Puppeteer, un DJ de Mumbai qui a bien accepté de mixer pour moi. J'ai adapté ma stratégie pédagogique en modifiant la configuration de transmission qui me semblait la meilleure au vu du grand nombre de participant-e-s (plus de 150 personnes). J'ai préféré être au centre plutôt qu'en face. Je pense fortement que maintenir la tradition du cercle même en mode transmission est importante, plus efficace, plus intime, plus chaleureuse, une énergie qui converge vers le centre. Ce rapport au public me rappelle la sensation de *Weakness*, le solo où je danse au centre du public. La face ? Il y a plusieurs orientations possibles : un sens de circulation en spirale, en continu et non plus frontal, latéral comme on peut trouver habituellement. Je pense en faire une piste de recherche « transmission dans et par le cercle ».

La danse hip-hop freestyle dans la configuration battle, attire mon attention. La façon dont les danseur-euses se comportent et captent cette danse issue d'un mode de vie, d'un lifestyle, pour migrer vers une discipline artistique et compétitive... Aujourd'hui, j'observe une véritable manière de danser en battle avec quelques nuances que j'ai pu relever de manière flagrante aux présélections du battle Spit Your Game India, par exemple :

- La danse est ultra fonctionnelle, riche de coordinations plus ou moins complexes et d'une qualité d'exécution dans la vitesse et la précision. De plus en plus de danseur-euses sont adroits avec une posture assez unique et très peu, voir aucun, chemins posturaux mais également le contraire... Je pourrai développer cet aspect... ;
- De l'autre je note un rapport beaucoup plus émotionnel. En effet, certain-es danseur-euses misent davantage sur des postures atypiques suivies de chemins posturaux pour arriver à l'incarnation d'un personnage, une énergie constante, le tout dans une fonctionnalité de mouvement tout aussi intéressante mais, par moment, moins complexe, moins attirante visuellement, plus abstraite ou de manière différente. Je n'ai aucun moyen de mesurer la complexité car la difficulté de ces manières de danser réside ailleurs je pense. Il y a aussi cette envie de danser mais un manque de réalisme sur la qualité et le niveau de danse attendu ;
- Une danse de front, souvent en confrontation, une bonne dose de confiance, culot, audace et courage. Les meilleurs en battle sont très souvent ceux qui possèdent un vocabulaire riche, sortent de leur zone de confort, changent de Flow, de postures, et posent des chemins posturaux clairs pour une meilleure lecture. Je note aussi ce que j'appelle les *Fast sign movements*, des gestes repris et réutilisés à chaque fois dans le langage du battle comme par exemple : *Shoot, cut your throat, hit, coming, grab your nuts, close to the opponent, s'approcher de l'adversaire, sniffer, tirer sur un joint, écraser.*

Random style : cette semaine aura été très intense, j'ai donné beaucoup en peu de temps à une communauté en devenir... Quatre gros workshops sur une semaine (Hyderabad, Bangaluru, Mumbai et New Delhi), je pense avoir énormément progressé sur ma transmission : objectifs, contenus, relance, qualité, etc.

J'observe beaucoup et je constate le potentiel de cette communauté hip-hop avec un panel de représentations intéressantes. Le rapport professeur/élève, *walk your talk*, les divinités, l'élévation, le rôle modèle, la loyauté, le rêve réalisé, la débrouille, l'histoire de tout un pays extrêmement riche et divers. Je parle de *Organised Chaos* tellement la densité au mètre carré est élevée, on peut parler de surpopulation tellement le trafic est dense et danse. Et, pour l'œil d'un euro-centriste, cela peut être déroutant. « C'est risqué » dira-t-on, mais bien au contraire, dans ce KO naît une véritable confiance, organisation et tranquillité chorégraphique, les gens ne s'énervent pas comme à Paris par exemple pour encore bien moins de dingeries que j'ai pu observer dans les comportements des Indiens sur la route, dans leur vie de tous les jours. J'observe un lifestyle différent.

Récit de fin octobre 2023 : La Turquie

Boss dance Camp/Beyond of street style, déjà le nom de l'événement m'interroge sur l'intention de départ : pourquoi ce nom ?

Espace d'échange informel : organisation de Battle kid, workshop : ça faisait longtemps que je n'avais pas vécu ça, une espèce de grand n'importe quoi.

Malgré tout : des moments de culture ont marqué ce voyage, notamment l'initiative de prendre deux bonnes heures dans l'après-midi afin de faire un temps de feedback pour l'ensemble des danseurs présents après le Kind of Battle de la veille. Le soir, nous avons shooté une vidéo appelée « Heart to Heart ».

Et puis je crois profondément que la formation est un droit pour tous, et doit être accessible à tous.

NOS MODÉLISATIONS

1. LE KADRAN

D'après une idée originale de Philippe « Physs » Almeida, Ucka Ludovic Ilolo et Camille Thomas Konate.

Cette modélisation permet de visualiser la manière dont le savoir est transféré, de cartographier ses trajectoires de circulation et de poser des hypothèses quant aux modalités d'acquisition chez les danseur·euses et aux affects liés aux conditions de cet apprentissage.

2. LES CONTEXTES RELATIONNELS DE DÉPLOIEMENT

D'après une idée originale d'Ucka Ludovic Ilolo.

Cette modélisation permet de situer et de comprendre le déploiement d'un·e danseur·euse dans un environnement relationnel, c'est-à-dire le passage par différentes étapes d'apprentissage, de développement ou de validation des savoirs en prenant en compte la relation aux autres.

3. LES TROIS ÉTAPES DE RELATION AU SAVOIR

D'après une idée originale d'Ucka Ludovic Ilolo.

Cette modélisation permet de situer où en est le danseur dans sa courbe d'apprentissage. Il éclaire sur le statut du danseur en termes d'acquisition de savoirs et à sa place au sein d'une communauté.

1. LE KADRAN

« Je fais le lien entre votre génération et les plus jeunes. Parfois aujourd’hui, je fais des battles uniquement pour que les jeunes voient à travers moi, ce à quoi moi j’ai eu accès qu’eux ne peuvent plus voir de vous. » (Cédric « DY », mai 2023)

La « transmission » renvoie à l’acte d’émission d’une partie vers une autre (focale sur l’émetteur et le récepteur), alors que le « transfert » parle davantage du processus de passage entre une partie et une autre (le mouvement entre les deux). Cette distinction est importante car elle nous permet de pointer le fait qu’il y a des transferts d’information avec acte de transmission et des transferts d’information sans acte de transmission. Pour être plus clair, dans le terme « transmission », il y a toujours un émetteur et un récepteur mais surtout, il y a une intention et une direction. L’émetteur transmet à un récepteur avec l’intention de le faire. Or, ce qui se passe dans les danses hip-hop (et très certainement dans d’autres danses), c’est que les informations peuvent se transférer d’une personne à l’autre sans intention et sans direction présente chez l’émetteur ou le récepteur. D’où l’importance, pour nous, de distinguer entre un transfert avec intentionnalité et directionnalité, la « transmission », et le transfert sans intentionnalité et directionnalité, donc le « transfert ». La « circulation du savoir » englobe ces deux types de transfert. Plus que de parler de la manière dont le savoir est transmis, nous sommes arrivés à la conclusion que ce dont nous voulions réellement parler ne pouvait pas être saisi dans sa complexité si l’on démarrait avec le prisme unique de la transmission, telle que nous l’avons définie ci-dessus. Ce dont nous voulions parler dépassait ce cadre d’un échange entre un émetteur et un récepteur identifiés. « Comment le savoir se transmet ? » était une question juste mais insuffisante pour décrire ce que nous voulions toucher et retranscrire de ces cultures et danses sociales que nous réunissons souvent, par convenance, en France, sous la bannière « danses hip-hop », bien qu’elles soient, en réalité, très différentes les unes des autres.

En revisitant les différentes générations et époques traversées par les danseur-euses français, nous avons pu percevoir que le rapport au savoir est très différent d’une époque à une autre et a fortement changé depuis les quatre décennies d’implantation de cette culture en France. Par exemple, aujourd’hui, aller prendre un cours ou un workshop pour y acquérir du savoir est une pratique normale, mais dans la période fin 1980 et début 1990, cela n’était pas si simple. Les cours réguliers étaient rares et ce n’était pas du tout là que les danseurs hip-hop allaient « chercher leurs infos » ([voir « Quelques dates »](#) et [« Interlude : sur le club »](#)). La transmission était très conditionnée. C’est-à-dire qu’il fallait souvent que plusieurs conditions soient réunies pour que le savoir soit transmis d’une personne à une autre : la proximité entre l’enseignant et l’apprenant, l’appartenance au même crew, les qualités physiques et morales de l’apprenant, pour ne citer que ces trois-là. Dans certains groupes, le rapport à la transmission était en effet vu à travers le prisme d’un savoir considéré comme « sacré » (on entend parfois l’expression « le grimoire »), on allait jusqu’à parler de « maître » et de « disciples », de façon symbolique, mais aussi parfois de manière plus littérale. Cette approche du savoir emprunte autant aux cultures ancestrales

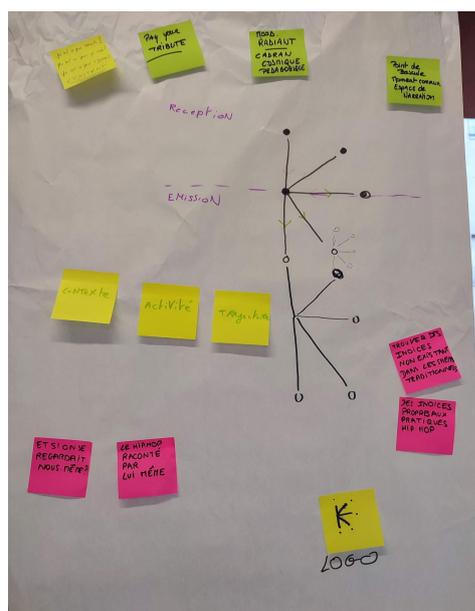
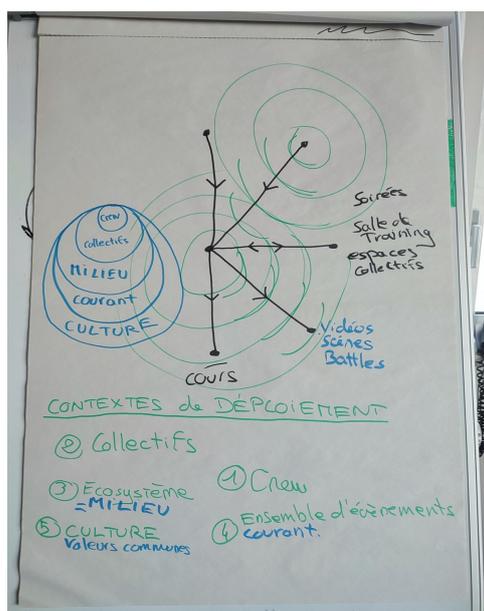
africaines qu'aux arts martiaux asiatiques, qui ont beaucoup influencé la culture hip-hop, avec leurs notions de temple, école, discipline, hiérarchie et filiation¹⁰³.

« Dans cette période des années 1990, où j'ai appris à danser, on ne 'lâchait' pas 'les infos' comme ça. Celui qui avait les infos avait une sorte de coffre-fort emplis de ce trésor qu'était la connaissance, mais également la responsabilité et le pouvoir qui allait avec. Choisir à qui je transmets ma connaissance et donc, mon patrimoine, est un pouvoir. Le fait de ne plus avoir de contrôle sur ça peut être vécu comme une dépossession par des gens qui ont trouvé et reconquis une forme de pouvoir à travers cette culture et cette fabrication de valeur qu'est leur savoir. La vision d'un savoir-trésor, comme le voyaient nos 'anciens', implique autant de contrôler la qualité, que la transmission de ce trésor et donc la sélection attentive des héritiers que l'on se choisit." (Ucka Ludovic Ilolo, novembre 2023)¹⁰⁴

Dans les discussions de l'époque, on entendait beaucoup la question suivante : « Apprendre oui ! mais de qui ? ». Mais cette autre question sous-jacente, moins évoquée publiquement et pourtant omniprésente était « Transmettre à qui ? ». Il est arrivé que les informations ne se transmettent pas du tout. En toute logique, la conséquence fut la disparition de ces informations, perdues avec l'éloignement ou le décès de ceux et celles qui les avaient en leur possession. Mais de manière plus surprenante, d'autres informations se sont retrouvées à plusieurs endroits de la communauté hip-hop ou ont ressurgi des années plus tard, sans pour autant que l'on puisse retracer et identifier clairement les processus de transfert qui avaient permis à ces informations ou à ces gestes de se propager. Les lunettes habituelles de la transmission via un émetteur et un récepteur identifiés ne nous permettaient pas de saisir, de manière satisfaisante, la richesse de ce processus de propagation d'informations, de gestes et de langages dansés au sein des milieux de danses sociales hip-hop.

¹⁰³ La sortie américaine du film de Bruce Lee Enter the Dragon en 1973 et l'explosion concomitante des films de Hong-Kong a infusé fortement la musique afro américaine et profondément façonné les premières générations d'artistes hip-hop. En 1993, le premier album du groupe hip-hop légendaire Wu-Tang Clan s'intitulait Enter the Wu-Tang.

¹⁰⁴ Réunion en ligne, novembre 2023.



Schémas provisoires réalisés lors de la résidence de recherche en décembre 2023 à Visages du monde.

La modélisation du Kadran a émergé lors d'une discussion de préparation à la table ronde à La Place « Où et comment se transmettent les danses hip-hop ? ». Philippe, Ucka et Camille discutaient des « cinq leviers d'apprentissage » évoquées dans les conclusions apportées lors des collèges de réflexion sur la refonte du DE à la DGCA, avec des acteurs de la transmission hip-hop. S'en est suivie une discussion sur la place et le rôle de l'autodidactie et une comparaison entre les différentes trajectoires de transmission présentes dans le hip-hop. « Parfois on apprend sans que personne nous enseigne », « j'ai appris tout seul », « je ne sais pas toujours dire comment j'ai appris certains pas au début », « certains apprentissages ne sont pas enseignés, ils sont juste observés », « au début, je regardais les "grands" de chez moi et j'essayais de faire pareil dans mon salon », « à l'époque on a saigné les vidéos des Japonais et des Cainris [Américains] ». Pour comprendre ce type de propos, souvent entendus, des termes géométriques se sont imposées : une ligne horizontale (transmission de pair-à-pair), une ligne verticale (schéma traditionnel de professeur à élève), et, la plus surprenante dans la mesure où cette dernière nous a donné beaucoup à réfléchir, jusqu'à trouver une façon intelligente de la présenter : une ligne diagonale. C'est en partie en raison de l'importance d'un transfert qui ne demande ni intention ni conscience de transmission que nous préférons souvent parler de « passer » que de « transmettre » les danses hip-hop. Nous écrivons Kadran avec un K majuscule, car la forme-même de la lettre met en évidence l'importance des diagonales.

Le modèle

TROIS MODES DE TRANSMISSION DES SAVOIRS

Mode vertical

Le savoir est transféré dans le cadre d'une relation hiérarchisée, généralement imaginée comme allant du sachant vers l'apprenant.

Mode horizontal

Le savoir émerge et circule dans la pratique d'un groupe de pairs et prend sa forme au travers des apports et du sens donné par le collectif.

Mode diagonal

Le savoir est transféré et se propage sans intention de transmission ou de réception, et parfois sans interaction directe entre les deux parties impliquées.

Mode vertical

Dans ce premier mode de circulation, le savoir est transmis dans un rapport de sachant à apprenant, de maître à élève, de l'expérimenté vers celui qui chemine. Il s'agit du mode de transmission habituel ou traditionnel quand on parle de pédagogie. Il émane de celui à qui l'on reconnaît un savoir-faire et une expérience pour enseigner, et est dirigé vers celui qui reçoit cet enseignement.

Exemples : C'est ce qui se produit lorsqu'un « ancien » transmet des informations ou enseigne des mouvements de danse à un danseur plus jeune ou moins expérimenté. Cela peut se passer dans un cadre formel de cours (voir Interlude : un cours de danse et une pédagogie hip-hop globale), mais aussi dans des cadres informels, par exemple à la maison, dans des fêtes de famille, dans un hall de bâtiment ou dans une fête de quartier, lorsqu'un grand frère ou grande sœur transmettent aux petits frères et sœurs, un père transmet à son fils ou sa nièce, un voisin plus âgé partage son savoir auprès des générations suivantes...

La forme de transfert vertical est toujours très claire quant au sens de circulation de l'information. Chaque partie sait exactement d'où part l'information et là où elle est censée arriver, qui enseigne à qui et qui apprend de qui. Il y a transmission via un émetteur et un récepteur identifiable et identifié. Pour que ce mode de circulation verticale s'active, il faut qu'il y ait une intention partagée par les deux parties de transférer des informations de l'un à l'autre.

Mode horizontal

Un second mode de circulation du savoir est horizontal. C'est celui dans lequel le savoir émerge de la pratique collective en direct ou est transféré entre pairs sans rapport hiérarchique entre eux.

Exemples : C'est ce qui se produit dans un cadre de pratique comme l'entraînement libre où les danseur-euses se font des retours les un-es les autres ou se prodiguent des conseils pour progresser, ou encore lorsque le danseur

découvre une clé technique, en direct, pendant son entraînement en même temps que les gens qui s'entraînent à ses côtés. Les échanges et les observations des un-es et des autres donnent du sens et produisent ainsi un savoir partagé par plusieurs personnes en même temps. Beaucoup de savoirs sont générés et transférés de cette manière en danses hip-hop.

Cette forme de circulation n'a pas de relation émetteur-récepteur au sens strict. Les rôles sont flexibles et changeants parce que dans cette forme, les participants sont davantage en posture de personnes qui cherchent et donnent du sens à ce qu'ils trouvent, qu'en posture de professeurs qui cherchent à enseigner, ou d'élèves qui cherchent à apprendre de quelqu'un en particulier. Le savoir émerge de la recherche en direct, en compagnonnage avec d'autres, et est enrichi des remarques et connaissances des autres participants présents. Cette transmission de pair-à-pair est parfois nommée en anglais *each one teach one*. Pour que ce mode de circulation horizontal s'active, il faut qu'il y ait intention commune et partagée de produire et/ou d'échanger des informations entre pairs.

Mode diagonal

La diagonale est le troisième mode de circulation du savoir. Le savoir se transfère d'une partie à une autre sans que les deux parties n'aient décidé ensemble et consciemment de faire ce transfert. C'est un mode de transfert qui peut se produire sans interaction directe grâce à des médiations (films, clips, documentaires, vidéos, etc.) et souvent sans intention d'enseigner ou d'apprendre. Cela peut prendre plusieurs formes :

Exemples : Une personne apprend en regardant la performance d'un autre danseur·euse et en en retirant des informations qu'elle va ensuite pratiquer par elle-même (sans interaction directe entre les deux individus). Cette performance peut être vue en direct (soirée, training, etc.) ou par le biais d'une médiation (film, clip, vidéo sur les réseaux sociaux, etc.). Cela crée une étincelle et un repère chez d'autres danseur·euses qui en apprennent quelque chose mais sans interagir en présentiel avec ces danseur·euses qui les inspirent. Parfois, ceux qui apprennent n'en ont pas conscience et « l'information » peut alors réapparaître chez un apprenant alors qu'il n'avait aucune intention d'apprendre.

Nous pensons que ce mode de transfert a un ancrage spécifique dans les danses sociales et les danses hip-hop. Non pas qu'il n'existe pas dans les danses plus académiques, mais parce qu'il n'est pas reconnu en tant que processus d'apprentissage au niveau où il l'est dans les danses hip-hop et sociales. Pour que ce mode de circulation diagonale s'active il n'y a besoin que de l'intention d'une des deux parties et parfois même d'aucune des deux. La diagonale est la quintessence de ce que nous appelons le « transfert d'informations sans acte de transmission ».

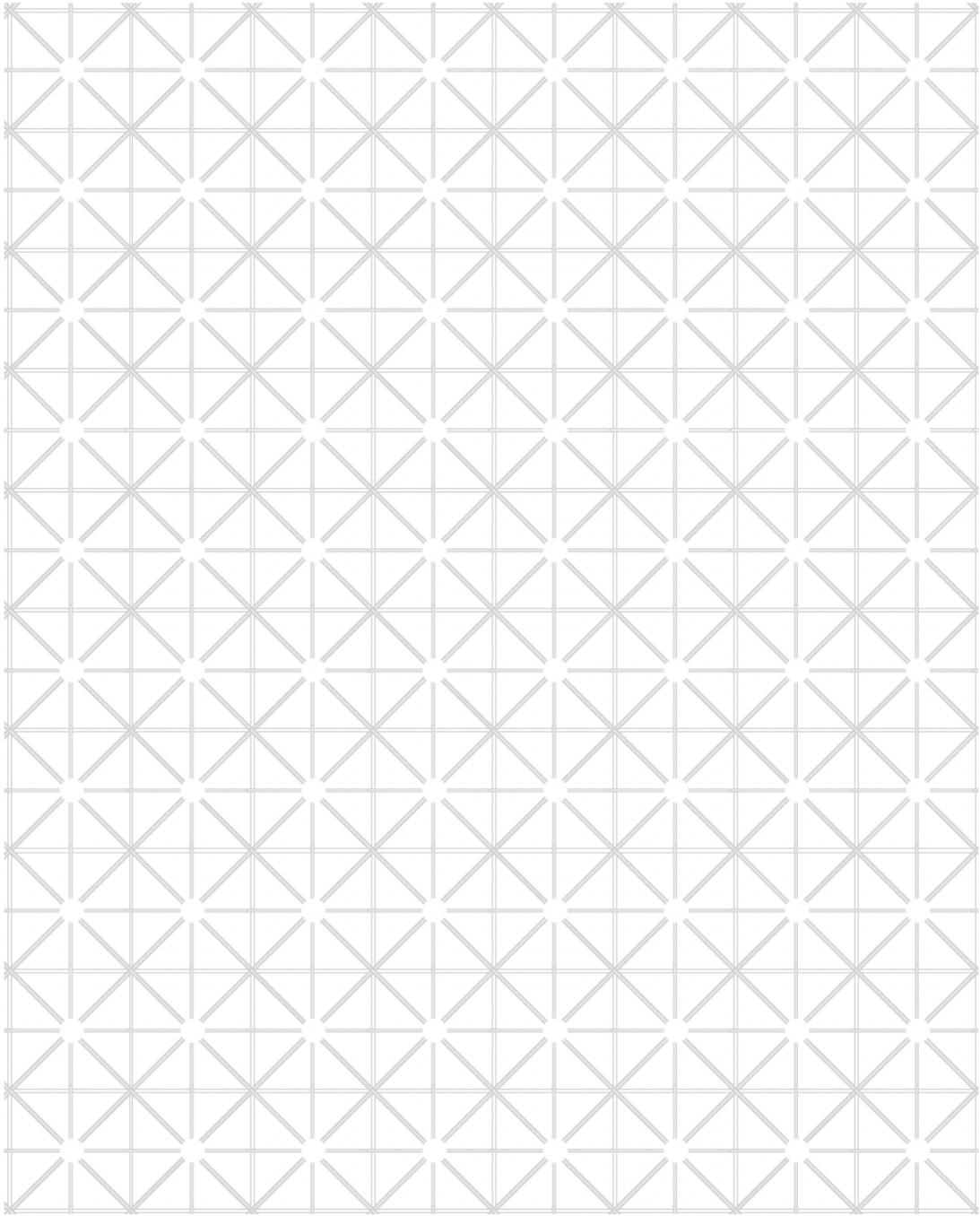
Résumé

Le savoir n'est pas que « transmis » en danses hip-hop, le savoir est vivant et circule par de multiples canaux qui lui permettent de se transférer et de se propager au sein des communautés hip-hop. Ces transferts de savoirs et d'informations peuvent être définis en trois grandes familles de circulation du savoir : 1/ verticale, 2/ horizontale,

3/ diagonale. Chaque danseur·euse se retrouve avec un savoir qu'il a obtenu par ces trois modes de transfert mais il peut aussi passer lui-même ce savoir à d'autres par ces mêmes modalités. Contrairement à d'autres formes de danse dont l'enseignement a été façonné par l'histoire avec un rapport hiérarchique entre maître et élève réservant ainsi la transmission principalement à ceux qui ont validation officielle et l'expérience pour le faire, un·e danseur·euse hip-hop, même faiblement qualifié·e aura la possibilité de passer un savoir quelque part à quelqu'un. Il est certain que ces mêmes hiérarchies d'ancienneté et de validation existent aussi dans les danses hip-hop et sont même très importantes aujourd'hui, mais elles coexistent avec d'autres formes de transfert d'informations. La grande liberté (ou non-interventionnisme) laissée à cette pratique d'enseignement a permis aux processus de transfert d'information et de propagation de se développer de manière « organique » dans ce milieu depuis plusieurs décennies. Chaque danseur·euse, peu importe son niveau et son ancienneté, peut apprendre et transmettre, ce qui en fait donc un agent de la circulation de ce savoir et cela crée un champ d'interaction où le savoir circule. La culture hip-hop passe par les témoignages et les explications, mais également et surtout par ces corps en interaction les uns avec les autres, en action, en démonstration, en recherche et en connexion. Chaque danseur·euse est un·e agent·e de transfert qui permet à la circulation du savoir de se faire de manière organique dans les milieux de danses hip hop et sociales. Apprendre par cœur des mouvements ou des noms de steps ne suffit pas à acquérir un savoir valorisable dans cette culture. C'est la raison pour laquelle nous n'apprenons pas seulement par cœur, nous apprenons en partie par corps et nous transmettons aussi par corps. Comprendre les multiples axes de circulation des savoirs donne des pistes pour comprendre la relation que les danseur·euses entretiennent ensuite avec ce savoir (propriété, échange, copie, générosité, défense) et avec l'acte d'apprentissage lui-même.

Comment l'appliquer ?

En posant les questions « comment a-t-il-elle appris ce savoir ? », « Par qui ? Avec qui ? Où ? Quand ? », « Celui-elle de qui il a appris est-il-elle au courant ? ». Puis en dessinant les différents canaux autour du danseur·euse (vertical, diagonal, horizontal). Ou si l'on veut remonter plus loin, en dessinant les rapports entre les danseur·euses par qui le savoir a circulé dans l'écosystème avant de lui parvenir, ce qui donne cartographie élaborée de la circulation du savoir et une idée de la manière dont la culture est passée ou a été passée.



INTERLUDE : UN COURS DE DANSE

Notes de terrain de Laura Steil, 9 janvier 2015

Depuis la rentrée 2015, les Serial Stepperz ont mis deux nouveaux cours de danse en place au studio bleu de la Porte de Bagnolet, les jeudis soirs : un cours de house par Mogwai et ensuite un cours de hip-hop par Yugson. Emballée par l'euphorie que me procurent les cours de house de Babson du mercredi, je veux tester le cours de Mogwai. Ce jour-là, il n'y a que des filles qui y participent, ce sont quasiment toutes des « petites » de Babson, et elles sont quasiment toutes membres du groupe féminin Paradox'Sal qu'il « coachégraphie ». Seules deux autres filles (en plus de moi-même) n'en font pas partie : Lisa, une chanteuse soul qui est aussi la femme d'un breaker, et une amie à Nico, un « petit » de Yugson. Lisa, qui est très sympathique et enjouée, reste pour le second cours, celui de Yugson, elle m'encourage à rester aussi. Vu que Nico avait déjà insisté en amont que je « ne pouvais pas rater le premier cours de Yugson », que Kenny rajoute que ça va être « juste les bases », et que Lisa qui n'est pas une « danseuse » reste aussi, je décide de rester.

Mogwai se présente pour celles qui ne le connaissent pas et nous explique la nature de son cours. C'est un cours qu'il appelle « science of movement » (SOM) au cours duquel il explore à chaque séance qu'un seul pas et le travaille à fond. Aujourd'hui on va travailler le *jog* ou le *chase* « quelle que soit la manière dont vous voulez l'appeler, juste faites-le ». C'est un des quatre pas de base de la house (avec le *shuffle*, le *jack* et le pas de bourrée). Au début, comme tous les autres profs, il nous fait nous échauffer en nous demandant de le suivre pendant au moins deux morceaux (un même pas une dizaine de minutes). On enchaîne des variations de pas de base et on travaille le rythme ou le « feeling » (une vague balancée qui caractérise la house, aussi appelée le *jack*). Il nous explique ensuite qu'avec un pas on peut faire plein de choses et qu'en modifiant ces différentes dimensions on peut changer le pas complètement. Son but n'est pas que l'on acquiert des chorégraphies de profs qu'on va ensuite reproduire en soirée. Il veut qu'on prenne ce qu'il y a « à l'intérieur » d'une chorégraphie, qu'on décompose et recompose à partir des pas qu'on apprend, qu'on les travaille et qu'on se les approprie. Il poste chaque semaine une vidéo du pas sur son compte Facebook avant le cours et nous encourage à nous entraîner avant.

On passe au travail du *jog*. Il nous fait d'abord travailler les différentes directions, il nous apprend à tourner avec le pas. Pour cela, il nous amalgame au milieu de la pièce et nous demande de toujours rester face à lui tout en faisant le pas. Il commence alors à tourner lentement autour de nous, dans un sens puis dans l'autre, puis il accélère, ralentit, accélère encore, court, revient au pas, change de direction, etc. Il nous demande ensuite de revenir face au miroir et nous apprend à effectuer des quarts de tour et demi-tours francs avec le pas. Après avoir travaillé la direction, on travaille l'espace. Il nous demande de nous placer comme on veut dans la salle et nous demande de suivre ses instructions tout en dansant. Il nous demande d'avancer et de reculer dans notre axe, à différentes vitesses, il nous demande de tourner vers la droite et la gauche et ensuite de nouveau d'avancer et de reculer. En troisième lieu, on travaille la vitesse du pas lui-même ; il nous montre trois vitesses/rythmes du pas. Il

nous met de la musique et nous demande de jouer avec ce qu'on vient d'apprendre—direction, espace, vitesse— en nous déplaçant dans la pièce. J'ai vraiment du mal à changer de vitesse. Il est encourageant et bienveillant. Ça me motive pour m'entraîner chez moi. Les autres filles ont énormément de talent et font des supers trucs. On travaille ensuite une quatrième dimension, le « style » du pas : il nous demande d'être « fatigués », « pressés », « lourds », « légers », « lents », de sauter, de nous mettre accroupis, etc. Pour la dernière demi-heure du cours, il nous fait faire une petite chorégraphie où il introduit des variations supplémentaires : des slides et des taps. Yug arrive à ce moment-là et travaille sur son ordi sans nous calculer.

Au moment où le cours de Yugson commence, Lisa me dit « bon on se soutient hein, parce qu'elles c'est toutes des danseuses ». Je réalise que son cours s'adresse principalement à ces danseuses, à Nico et à un autre danseur, breakeur, visiblement un bon pote. On fait deux sons d'échauffements, un peu comme pour les cours de house, sauf que là on travaille le « feeling » hip-hop : il y a beaucoup de blocages (pops) et de vagues dans différentes parties du corps. C'est déjà super dur pour moi. Ensuite, il nous fait faire quelques pas classiques du hip-hop en nous corrigeant. Il y en a deux qui comprennent des jeux de rotation d'épaules. Il nous explique qu'il ne faut pas bloquer mais rester dans le flow. Il nous demande si on sait ce que « rester dans le flow » veut dire. Il insiste avec son air moqueur caractéristique : « Vous savez ce que c'est d'être dans le flow ? Le flowwww ? ». Puis il va vers son ordi pour mettre le son et dit dans sa barbe « Je vais vous montrer », ce qui fait exploser de rire Kenny et Nico. C'est son attitude plus que ses mots qui sont drôles. Depuis le début du cours il se moque et dénigre tout ce que les filles, pourtant des bonnes danseuses, font. Il est sans pitié. En gros, personne ne sait ce qu'être dans le flow. Le cours s'organise autour de l'idée de « tirer » le son, c'est-à-dire de ne pas être « sur » le son mais « dans » le son, et de le reconstruire en quelque sorte à travers la danse.

Il nous fait créer un cercle et demande à chacun de rentrer dedans et de danser sans bloquer. Il nous encourage « Tiiiiire le son, tiiiiire !!! ». Il s'abaisse et met ses mains sur les genoux et regarde d'en bas vers le haut, narquois. À un moment il se couche même par terre, le menton dans la main, genre il se met à l'aise pour regarder et surtout pour tailler. Dès que quelqu'un recommence à faire des pops, il lui dit, expéditif : « Aller dehors, tu sors ! Tu sors ! ». Certaines personnes n'arrivent même pas à rentrer dans le cercle sans marquer le rythme, après le premier pas, Yugson leur dit « Tu sors ! ». Je ne rentre même pas. Il ne demande qu'une seule fois mais je refuse et il est assez gentil pour ne pas redemander, ni insister. Aurèle, la danseuse à côté de moi m'encourage, je lui dis que c'est mon tout premier cours, elle comprend et n'insiste pas. Une autre fille, apparemment une copine de Nico (elle est arrivée et repartira avec lui) ne rentre pas non plus. Lisa rentre et ne se débrouille pas trop mal. Personne ne tient très longtemps. On est tous hilares et de bonne humeur, ça se moque dans tous les sens. On sent que la classe est composée de personnes qui se connaissent bien et qui sont complices. Nico dit à un moment donné à Yugson « Vas-y, montre-toi » mais Yugson refuse, il nous met à l'épreuve et s'en délecte. On dirait plus un entraînement entre potes qu'un cours.

Après avoir travaillé la danse sans blocages, on passe à la danse « off-beat ». En gros il veut que nous dansions « autour » du rythme et « entre » le rythme plutôt que « sur » le rythme. On est toujours en cercle et il demande

encore une fois aux différentes personnes de rentrer et les expédie de la même manière quand elles ne réussissent pas. Le breakeur rentre dans le cercle et fait du top rock (pas de préparation debout dans le break) de manière nerveuse et sans rythme précis, un peu comme les danseurs débutants ou les gens qui n'ont pas, et n'auront jamais, le rythme. Yugson le chasse et dit qu'être off-beat ça ne veut pas dire faire n'importe quoi. Il se plaint du breakeur à voix haute « ah quand je l'ai vu lui, je me suis dit "j'espère qu'il va pas faire mon cours". Faut pas le ramener celui-là ! ». Personne à part un danseur (moins doué que les autres d'ailleurs) n'y arrive. Tout le monde est soit sur le beat, soit en contretemps. Il nous dit : « Aaaaah vous taillez les gens qui sont off-beat !? Vous-mêmes vous n'arrivez même pas à être off-beat !!! ».

Il nous demande ensuite de danser d'abord sur le beat puis off-beat et puis de revenir sur le beat. Personne n'y arrive vraiment. Il finit par montrer qu'il y arrive bien lui, à danser sans blocages et off-beat. Il nous dit que la première fois qu'il a vu des gens danser comme ça c'était à New York—le breakeur qui fait des blagues depuis le début du cours interjette alors comme s'il avait enfin compris quelque chose : « Aaah, ça veut dire qu'on va aller à New York alors », tout le monde explose de rire. Au début, dit Yugson ne « comprenait » pas, se disait que ces gens n'étaient pas sur le rythme (visiblement c'est un épisode qui l'a marqué dans son évolution de danseur car il en parle aussi dans une interview qui est sur Youtube), mais qu'ensuite il a « compris ». On revient ensuite devant le miroir et Yugson nous enseigne une petite chorégraphie en deux parties, l'une qui fait plutôt usage de vagues et l'autre de pops et jeux avec les bras (genre tetris). Il nous corrige et demande, au contraire des exercices du début, de bloquer et de garder les bras rigides. Il nous arrive de ne pas être sur le rythme et il nous le fait remarquer. Plusieurs personnes rétorquent, dont le breakeur : « Mais on fait comme t'as dit là, l'exercice d'avant là, on a assimilé tu vois ? ».

À la fin du cours, tout le monde semble ravi. Yugson fait une mini-conclusion en disant que c'était un cours sur les vraies bases du hip-hop. Elle fait écho au message ce qu'il avait posté sur Facebook pour promouvoir son cours : « le hip-hop est un partage – j'invite les jeunes à venir prendre les bases, l'histoire, la vibe, les techniques, tout ce que j'ai appris durant toutes ces années, je ne vais pas garder toutes ces infos pour moi ça ne sert à rien, un cours c'est pour ouvrir les yeux, je ne suis le maître de personne, je suis le prof de beaucoup.... Le mentor de certains... ». Ce message est dans l'esprit de ce qu'il m'avait dit un autre jour : ça le dérangeait de garder certains élèves pendant des années. Quelqu'un qui revenait d'année en année était quelqu'un qui visiblement n'évoluait pas. Son but, contrairement à Babson « qui veut votre argent » (c'est lui-même qui l'a dit dans un message qu'il a publié sur Facebook à la fin de l'année précédente), c'est que les gens qui viennent à ses cours ne reviennent plus au bout d'un moment. C'est la raison pour laquelle il enseigne moins aujourd'hui. Des cours comme ceux de Babson, « remplis de filles en plus », le fatiguent. Il reste néanmoins fier d'avoir des élèves. À la soirée Golden Years of Hip-Hop au Nouveau Casino, la semaine précédente, il avait parlé brièvement avec une fille et il m'avait dit fièrement « c'est une de mes anciennes élèves ça ! ». Pareil quand je lui parle de son voyage en Corée où il se rend mi-janvier. Je lui demande s'il aime la Corée et il me dit « La Corée et moi on a une relation particulière... J'ai des élèves là-bas ». Il semble qu'il y ait deux sortes d'élèves : ceux dont il est réellement le mentor et ceux qui payent des cours et des cours pour rien mais ne deviennent jamais « danseurs ». Quand on récupère nos affaires, je dis à Nico et

Kenny que c'était « trop facile », Nico qui sait que je suis ironique confirme « Ah oui, oui, trop facile », il hausse un peu la voix histoire que Yugson entende.

2. CONTEXTES RELATIONNELS DE DÉPLOIEMENT

Nous l'avons vu plus haut, la pratique des danses hip-hop est ancrée dans le collectif. Un-e danseur-euse hip-hop ne se déploie pas seul devant les autres mais au sein d'un écosystème, en faisant partie de l'ensemble. Par « déploiement », nous entendons le fait de grandir et progresser dans sa pratique, qui est indissociable du contexte relationnel qui accompagne cette progression. Le déploiement est en effet toujours intriqué de manière complexe dans des cercles de pratique de plusieurs échelles que nous appelons « contexte relationnel de déploiement ». Il s'agit d'un milieu dans lequel évoluent des personnes, qui y vivent des moments forts liés à leur pratique et à leur culture. Le déploiement peut se faire dans plusieurs contextes simultanément ou dans un temps très rapproché. Un-e danseur-euse peut intégrer un contexte de déploiement qui a la forme d'un groupe de danseur-euses restreint qui se retrouve le soir pour s'entraîner et tenter de progresser, ou alors un autre contexte qui a la forme d'une scène fréquentée par plusieurs groupes qui se challengent les un-es les autres dans des défis sauvages ou officiels avec gagnant à la fin. Ces contextes de déploiement peuvent exister à différentes échelles et donc, inclure un nombre de participant-e-s plus ou moins grand. Cette modélisation permet de comprendre la situation, les possibilités et les contraintes réelles dans lesquelles un-e danseur-euse apprend, pratique et transmet les danses hip-hop. Elle fait office de grille d'analyse et est un outil d'explicitation des trajectoires des personnes que nous avons interrogées. Deux questions permettent d'identifier ce contexte : le type de regroupement et les relations à l'intérieur.

Tout au long de son parcours, le-la danseur-euse hip-hop se déploie dans différents contextes relationnels. Ces contextes relationnels sont régis par différentes règles impliquant l'ensemble des choses à faire ou à ne pas faire pour conserver son lien au groupe. Même si, dans les danses hip-hop, ces règles découlent souvent de paradigmes dus à des conditions matérielles spécifiques, l'évolution, la mondialisation et la popularisation de cette culture ont amené des gens à devoir comprendre et apprendre ces règles, endogènes à ces cultures afro-américaines et latino-américaines, mais totalement étrangères à une partie importante des populations qui les rejoignent et les pratiquent aujourd'hui.

« Vivre ici à New York en tant que citoyenne, et être entourée de ma communauté de danseurs street et club m'a beaucoup changée. Ici c'est un système qui laisse les gens en galère. Les gens sont en galère chronique. Et c'est clairement ce contexte-là qui a donné naissance à toutes ces cultures. Et ça perdure. [...] J'ai compris les difficultés que les OG avaient à transmettre des choses qui, en fait, ne sont pas possible à transmettre. Moi tu aurais eu beau essayer de me transmettre des choses en paroles, je ne les aurais jamais compris jusqu'à ce que je vive ici pendant des années, et ça m'a pris des années. J'ai développé une empathie pour leur challenges à eux. [...] J'ai vraiment compris ce lien très fort à cette danse. C'est "l'embodiment" de la vie ici et quand elle se répand ailleurs, c'est l'embodiment de la vie d'ailleurs. » (Mai Lê Hô, interview du 12 décembre 2024)

Les danses hip-hop sont avant tout des social dances. Elles proposent leur propre logique de sociabilité et leur propre manière de faire groupe à travers un ensemble de règles qui font une partie de ce avec quoi composent en permanence les danseur-euses hip-hop. Au fil de ses différentes mutations et des re-localisations dans différents endroits de la planète et marchés économiques, la culture hip-hop a produit différents cadres symboliques pour ses participants, qui permettent de maintenir son lien au groupe, du plus intime et confidentiel au plus élargi et impersonnel. Nous pensons que chacun de ces cadres symboliques propose une manière différente d’interagir et d’être en relation et que lorsqu’un danseur évolue dans un de ces cadres symboliques, il se déploie dans un contexte relationnel spécifique que nous appelons « contexte relationnel de déploiement ».

Le modèle

SIX CONTEXTES DE DÉPLOIEMENT :

Le crew/la famille

Le collectif/la team

La scène

Le réseau

La branche

La communauté globale

CREW/FAMILLE

Le crew est un groupe caractérisé par une proximité, une intimité, une mutualisation de forces. Il engage souvent un sentiment de fraternité/sororité, d’appartenir à la même famille. On cherche à “s’empuissancer” (monter en puissance) avec les autres. Lors d’une discussion avec les passeurs culturels plusieurs danseurs ont témoigné de ce qu’était le crew pour eux. Ainsi, pour Gabrielle, le “crew c’est une famille”. Au-delà de s’entraîner ensemble, les danseurs vivent des choses ensemble et “partagent autre chose que la danse”.¹⁰⁵

Exemple : le groupe de danse dont les membres vont être engagés ensemble dans la vie et se soutenir même en dehors de la danse.

Type de relation : Intimité/proximité.

COLLECTIF/(DREAM)TEAM

Le collectif ou l’équipe définit un groupe qui se regroupe principalement pour rassembler leurs forces, leurs compétences et dont la relation est basée sur l’atteinte d’objectifs ciblés.

¹⁰⁵ Discussion du 12 décembre 2024, Cergy.

Exemple : une équipe de France de break montée pour les jeux olympiques

Type de relation : Mutualisation/affiliation.

SCÈNE

La notion de « scène » a notamment été développée dans les études sur la musique. Le spécialiste canadien des cultures urbaines et des mondes de la nuit Will Straw définit la scène comme : « les gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un objet ou un domaine culturel particulier (un style de musique ou un genre littéraire, par exemple) [...] elle peut se matérialiser dans un circuit dispersé et global d'institutions et d'événements. [...] Une scène, selon cette perspective, est une unité définie autant par sa détermination (son orientation vers la production et la consommation d'un objet) et sa dévotion (l'attachement de tous les « partis » de la scène à un objet qui est sa raison d'être)¹⁰⁶ ». Une scène émerge « chaque fois qu'une masse critique de gens interagissent dans des contextes partagés (lieu et temps) et où leurs intérêts sur des sujets se chevauchent¹⁰⁷ ».

Exemple : L'ensemble des danseurs, des soirées et clubs house Parisiens au début des années 2000

Type de relation : Reconnaissance via une pratique partagée/affiliation.

RÉSEAU

Un ensemble d'événements qui forment ensemble un réseau, une sous-culture à l'intérieur de la grande nébuleuse hip-hop.

Exemple : les danseurs et les événements mondiaux autour d'un style de danse et de musique en particulier

Type de relation : Reconnaissance via une pratique et des valeurs.

BRANCHE

La branche est la réunion de tous les réseaux qui, ensemble, forment la grande communauté de danseur-euses hip-hop.

Exemple : Le monde des danses hip-hop ou assimilé comme tel en France dans son ensemble.

Type de relation : Reconnaissance via une pratique.

COMMUNAUTÉ GLOBALE

C'est la réunion des cinq branches qui, ensemble, forment le hip-hop. La communauté globale est une communauté imaginée au sens où l'entendait l'historien irlandais Benedict Anderson (1983), qui a étudié le rôle

¹⁰⁶ <https://www.erudit.org/en/journals/crs/2014-n57-crs02378/1035273ar.pdf>

¹⁰⁷ HAMDQAQA Mohammad, TAHVILDARI Ladan, LACHAPPELLE Neil, CAMPBELL Brian, 2014, p. 44.

de la presse imprimée dans l'émergence du nationalisme en Europe. Grossièrement, le fait que les gens lisent tous en même temps le même journal a contribué à leur donner l'impression qu'ils faisaient partie d'un tout (la Nation) avec des intérêts communs. C'est un concept beaucoup utilisé pour montrer que des gens peuvent « faire communauté » sans forcément connaître et interagir en face-à-face.

Exemple : La communauté hip-hop qui consomme à différents coins du monde les mêmes médias

Type de relation : Sentiment général de participer à une même culture.

Ces contextes de déploiement sont façonnés par des types de liens :

TROIS TYPES DE LIENS

Liens inconditionnels : « Nous sommes ensemble parce que nous nous sommes choisis et engagés », l'appartenance vient de notre dévouement. « Vous êtes là pour moi, je suis là pour vous, je représente », ou encore « je suis parce que nous sommes ».

Liens conditionnels : « Nous sommes ensemble sous certaines conditions ». Il s'agit d'un contrat tacite ou explicite, l'appartenance au groupe est liée à nos performances ou compétences. « Ensemble on est plus forts ».

Liens circonstanciels : ce sont seulement les circonstances qui font que nous sommes ensemble, l'appartenance vient de notre présence répétée à la culture, « j'étais là ».

Ces liens entraînent des formes de puissance et de contrainte. Il y a un prix à payer pour chacun des trois types de liens. Pour les liens inconditionnels, la contrainte réside dans l'interdépendance, la responsabilité, la solidarité et la fidélité. Concernant les liens conditionnels, le coût existe dans l'élitisme, la responsabilité, la performance. Enfin, s'agissant des liens circonstanciels, nous relevons l'indépendance, la résilience, la stratégie.

Ces trois types de liens sont associés aux contextes relationnels de déploiement suivants :

Crew/famille = liens inconditionnels

Collectif/team = liens conditionnels

Scène = liens circonstanciels

Réseau = liens circonstanciels

Branche = liens circonstanciels

Culture globale = liens circonstanciels

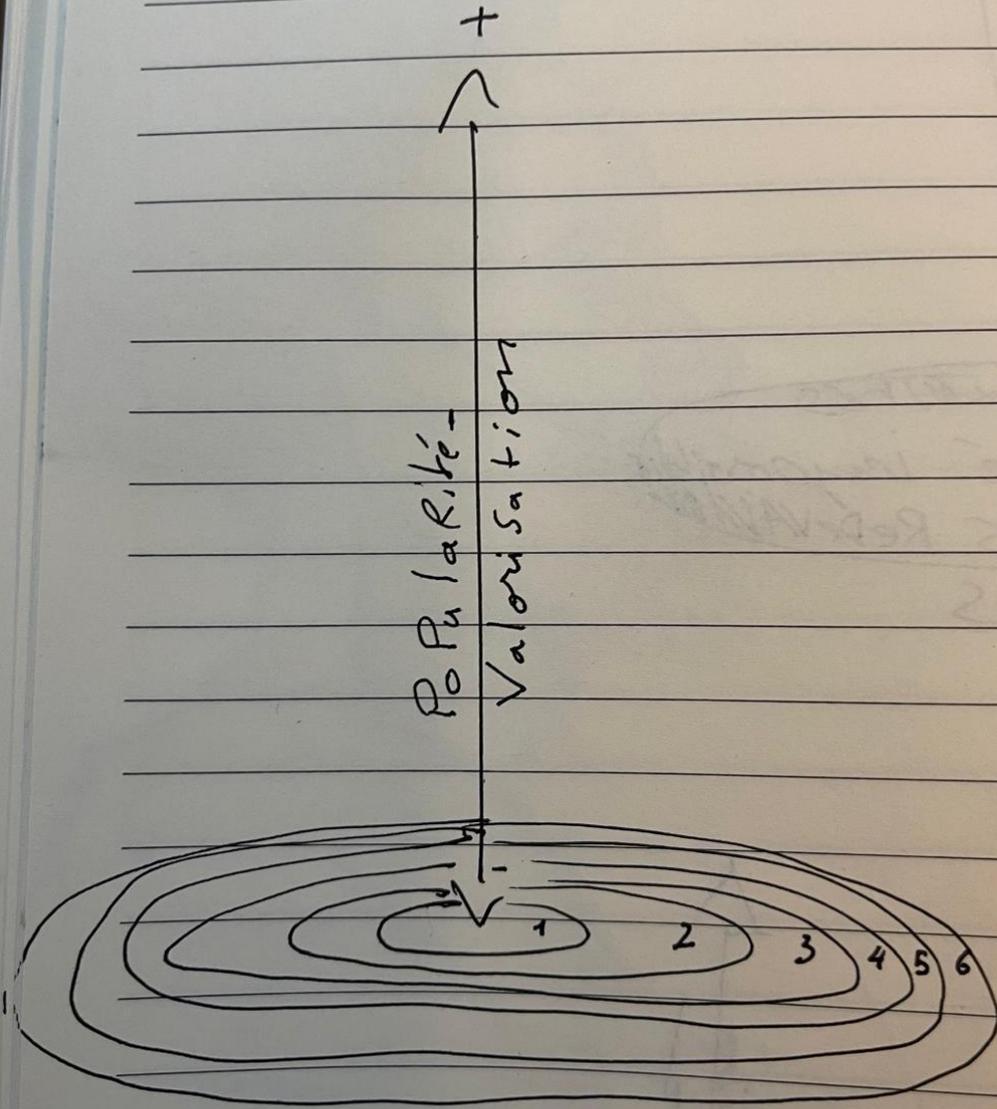
Résumé

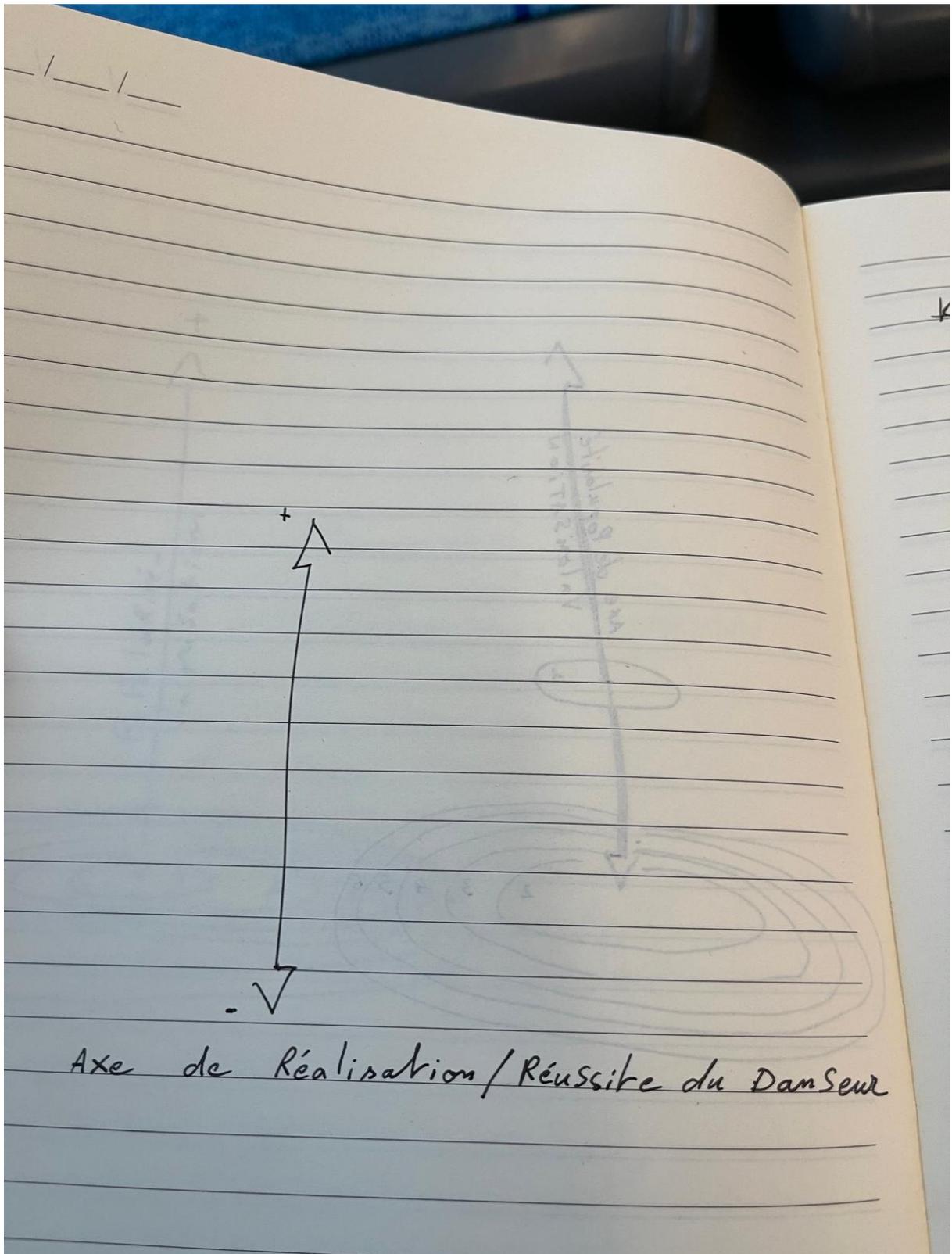
Comprendre les contextes relationnels de déploiement et le type de liens qui les façonnent est important parce que la validation au sein de la culture hip-hop passe fortement par la validation par les pairs (voir « Spécificités... »). Le lien au groupe est donc essentiel et chaque contexte propose un type de lien différent. Observer les contextes relationnels de déploiements dans lesquels s'inscrit le plus un-e danseur-euse nous permet de comprendre les dynamiques dans lesquelles il-elle évolue et ce qui le-la motive, le-la valide ou le-la contraint dans ses apprentissages. De plus, les contextes relationnels de déploiement ont un impact sur les choix d'apprentissage des danseurs au cours de leur évolution. Un-e danseur-euse qui cherche à « devenir quelqu'un » dans cette culture et évalue sa progression en fonction de ses succès et de ses réalisations va être systématiquement confronté-e à des dilemmes entre ce qu'il-elle recherche dans sa progression individuelle et ce qu'il-elle doit faire pour maintenir le lien au groupe. Et il n'y a pas de réponse générale, tout dépend du contexte relationnel de déploiement dans lequel il-elle se déploie. Ainsi lorsque l'on propose à un-e danseur-euse de passer au niveau supérieur en apprenant quelque chose, il-elle va regarder jusqu'où il-elle peut aller sans risquer son lien au groupe. Il n'y a pas d'ordre progressif ou chronologique. On peut être dans le réseau, puis le crew puis la branche, sans logique chronologique. Il demeure que le contexte est important car il détermine les forces et les contraintes avec lesquelles le-a danseur-euse doit composer dans sa progression. Il-elle n'avance pas seul-le tout droit comme une fusée sans regarder derrière, il-elle doit négocier avec son environnement ou changer de contexte. C'est là tout le dilemme.

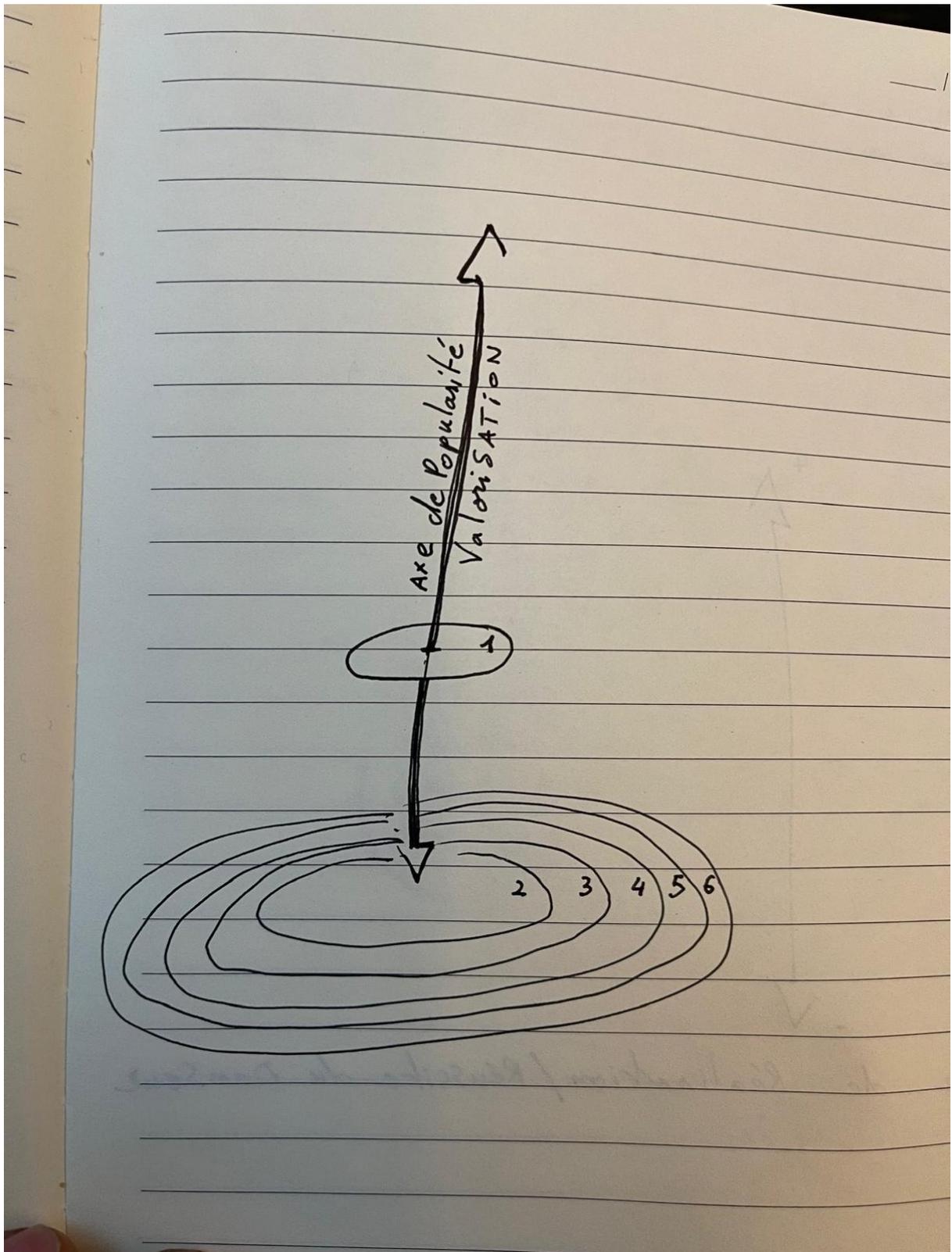
Comment l'appliquer ?

Il y a six contextes de déploiement dans lesquels un-e danseur-euse hip-hop peut être amené-e à se développer : CREW, COLLECTIF, MILIEU, COURANT, BRANCHE, CULTURE. Chacun est d'échelle différente et apporte ou contraint autrement le-la danseur-euse selon des principes de fonctionnement divers en termes d'économie relationnelle. Ces différences conditionnent en partie les valorisations et validations des savoirs et influent énormément sur l'intérêt et l'engagement que les danseur-euses vont manifester pour un apprentissage ou un autre. Deux questions permettent d'identifier le contexte : le type de regroupement et les relations. En tant que danseur-euse, si votre type de regroupement est... et que les relations à l'intérieur sont... vous pratiquez (vous vous déployez) au niveau de...

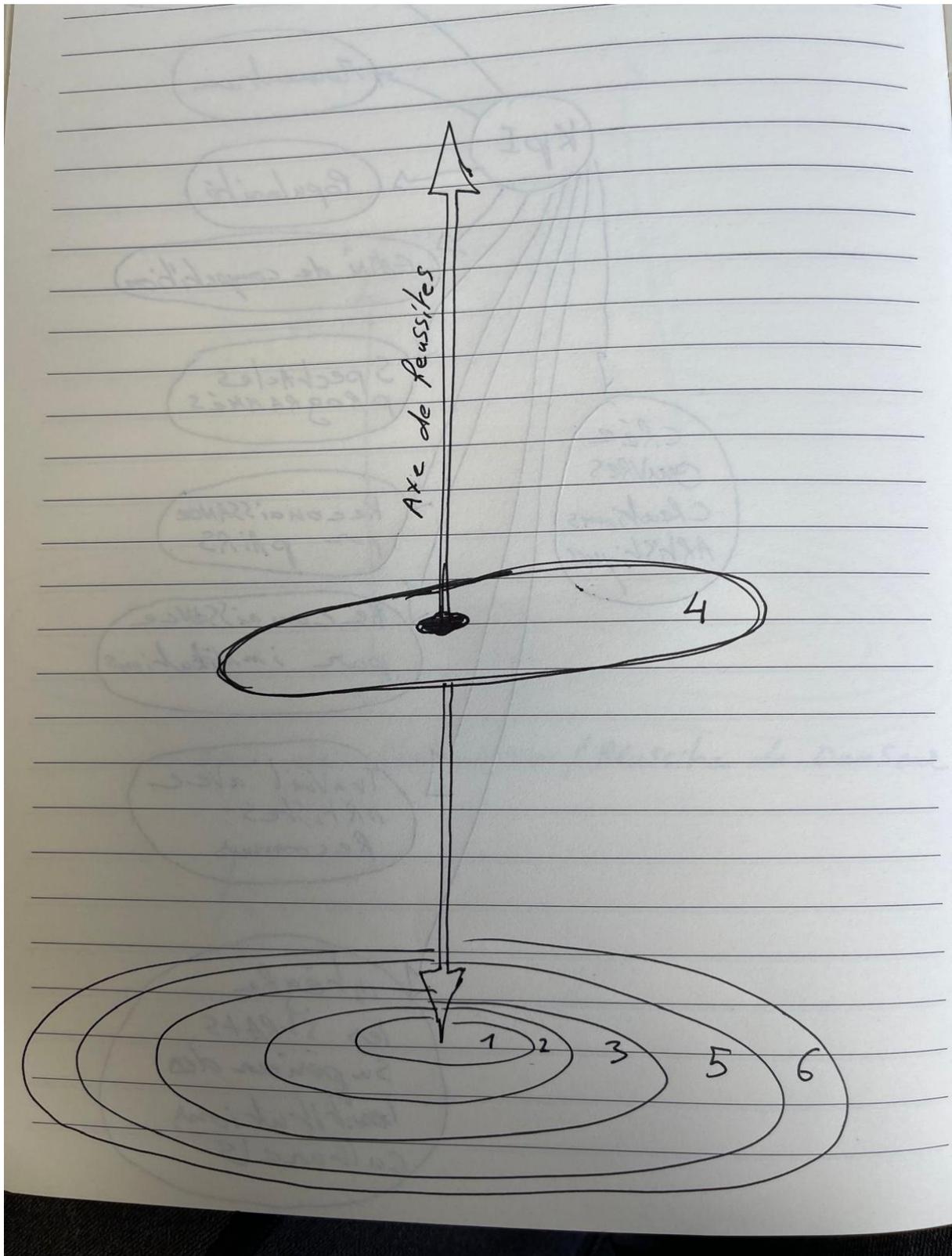
— / — / —



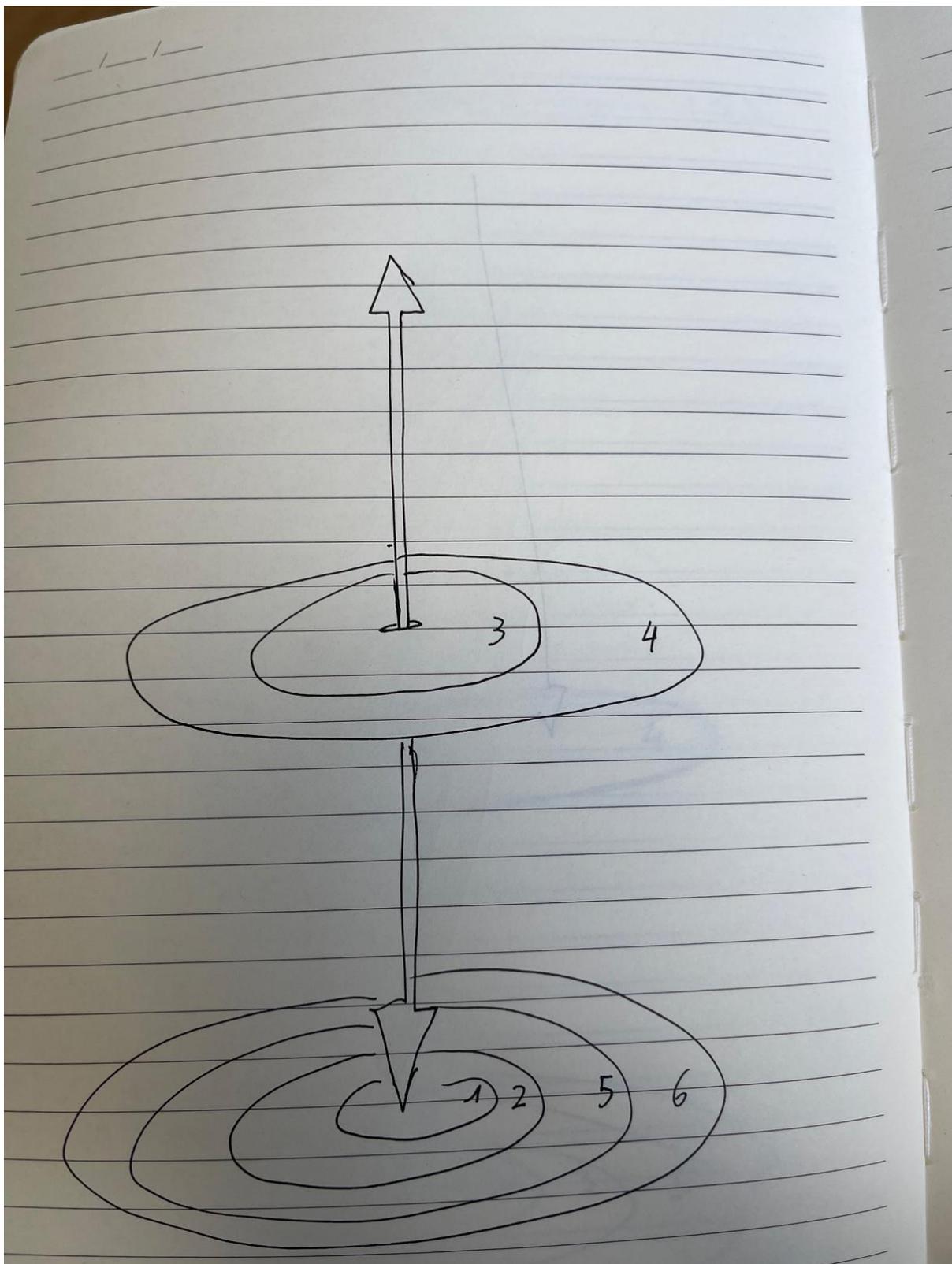




(Ici le danseur se déploie au niveau du Crew/famille)



(Ici le danseur se déploie au niveau du réseau)



(Nous pouvons être dans plusieurs contextes en même temps
Ici le danseur se déploie au niveau de la scène et du réseau)

INTERLUDE : SUR LE CREW

Récit de Lou Germain, octobre 2024

J'ai cofondé avec Léa Cazauran, d'après son idée originale, la compagnie Lady Rocks. C'était en 2012 à Paris, lorsque nous avions 24 ans. Lady Rocks rassemble au départ quatre danseuses, et moi à l'administration. L'objectif de Léa : rendre visible sur scène le top rock, avec uniquement des femmes, là où cette danse est majoritairement pratiquée par des hommes. Elle réunit autour d'elles le peu de danseuses de cette discipline qui sont actives en battles : Lisa « Melle Leeza » Dwomoh, Claire Abecassis, et Valentine « Bgirl Val » Nagata Ramos, la doyenne avec déjà une grande carrière en tant qu'artiste interprète en compagnies (Black Blanc Beur, Anne Nguyen, Montalvo-Hervieu). Les répétitions commencent au centre de danse du Galion à Aulnay-sous-Bois dans le 93, nous montons un show de 15 minutes qui sera présenté en mai 2013 lors du festival Hautes Tensions, en plateau partagé avec, entre autres, Serial Stepperz. Grosse pression. Des références de shows de top rock, nous n'en avons presque pas.

Très vite, une dynamique de crew s'installe, plus forte qu'une compagnie de danse. Dans le sens où elles portent chacune le nom Lady Rocks en battles et où des liens d'amitié forts se tissent. Moi, je suis toujours derrière à les supporter, en premier soutien. Même si je fais de l'administration mon métier, que je découvre avec nos premiers contrats et une formation en administration et management culturel, je me sens appartenir au crew. Je m'entraîne entre deux tableurs avec elles, je participe aux échauffements collectifs lors de battles, j'assiste et participe à toute la stratégie dansée que le crew met en place.

En dehors des répétitions, l'équipe passe du temps de vie ensemble. On se déplace à des événements, on mange un bout, on va s'entraîner notamment à Lizy-sur-Ourcq dans la salle de Mathias « Bboy Thias » Rassin. On entend dans le milieu underground qu'on est le crew créé par Thias. Comme si un crew créé et géré par des femmes ne pouvait pas exister ! On dément ! Mathias est un « tonton », un mentor pour certaines. Il continuera à nous conseiller, à nous entraîner. Les médias, quant à eux, relaient souvent de nous une image de féministes sectaires, anti-hommes. Comme si pour se frayer un chemin et une légitimité on devait les écraser. Une fois de plus, on dément. Toutes ont été formées par des hommes, on leur est reconnaissantes. On cherche à rendre visible le top rock. Point. Pas de quoi sortir les couteaux.

Progressivement notre discours s'affine, la nécessité de rassembler des femmes pour défendre une gestuelle qu'on peut s'approprier, avec nos corps, nos références, notre féminité. Pendant toutes ses années, le crew est actif : battles, scènes, workshops. Le crew s'agrandit aussi, Marie Priska Caillet, de Bordeaux, nous rejoint. Puis Julia « Funky J » Ortolà, Audrey Trevisan « Bgirl Playmo » de Montauban. Avec le temps, Lady Rocks intervient aussi dans l'événementiel, c'est ici l'occasion d'agrandir la compagnie. Certaines danseuses travaillent pour la compagnie, et certaines rejoignent le crew. La frontière est parfois difficile à définir. C'est souvent le temps, les trainings réguliers et les affections qui décident de la place de chacune. Léa commence à ouvrir ses projets chorégraphiques aux hommes, avec un show présenté à La Villette en 2015, puis en créant *Attitude* avec Mathias

« BBoy Thias » Rassin en 2017, ou encore *GYpsy* avec Virgile « Amour » Garcia en 2019 ou sur ces projets plus récents. En 13 ans, Lady Rocks passe de 5 à 20 personnes.

En 2021, nous décidons de lancer une nouvelle génération. On commence à m'appeler « Tata ». J'ai le même âge que Thias lorsqu'il nous a pris sous son aile. Ça me fait drôle et me fait prendre conscience de la longévité de ce projet, mais aussi de mon implication dans le milieu hip-hop, que j'affectionne depuis mes 14 ans. En 2021, pour officialiser l'entrée de quatre danseuses : Kadia « Fulany » Ba, Laura « Bgirl Laurakle » Maillard, Virginie Savary et Prescilla Lagrin, nous les intronisons avec un rituel. Nous profitons d'une soirée ensemble à la Halle Papin, un tiers lieu éphémère pour les prendre en battle. La première génération vs. la seconde. L'ambiance est bon enfant et je vois cela comme une cérémonie hip-hop à notre image : festive, drôle, généreuse et dans le challenge. Pour voir ce moment, c'est ici : <https://www.youtube.com/watch?v=D8-OMmw9is&t=8s>

Contrairement à une compagnie ou un collectif, où les relations se tissent avec le temps et peuvent devenir un crew composé au fur et à mesure, le crew quant à lui revêt une dimension totale. Il n'est pas rattaché qu'au professionnel. Il y a des temps de vies partagés et une intimité dans la relation. Ceux-ci sont aussi importants que les temps sur scène où nous exerçons nos métiers. Dans une compagnie ou un collectif, il y a une question de niveau. Pour rejoindre une compagnie, le schéma traditionnel est de passer une audition. Pour intégrer un collectif cela peut être plus informel, le collectif est souvent plus élargi que le crew. Il se situe en quelque sorte au carrefour du crew et de la compagnie. La dimension totale du crew se définit entre autres par ces temps de vie professionnelle et hors temps professionnel, par cette fraternité et dans le cas de Lady Rocks par sororité.

Pour une compagnie, on va défendre un spectacle le plus longtemps possible, mais dans la majorité des cas, il arrêtera de tourner à un moment. Or, le crew peut avoir une non-activité visible dans le champ de la danse et continuer pourtant à exister par des temps de travail, des trainings par exemple. Dans le crew, il y a cette image de grandir ensemble. Généralement, le crew se crée pendant la jeunesse des membres. Il suffit de regarder de plus près l'âge des Rock Steady Crew, un des premiers groupes fondés aux États-Unis. Même si eux étaient encore plus jeunes que nous, ils étaient adolescents. Surtout il y a une envie d'aller loin, ensemble, sans date de fin. Pour ma part, j'ai construit mon identité professionnelle d'administratrice avec les membres du crew, en découvrant ensemble le milieu institutionnel de la culture et davantage le milieu underground. Léa a bâti son identité de chorégraphe avec nous. Les danseuses ont développé aussi leur carrière au sein du crew et de manière exogène.

Notre histoire me fait souvent penser au titre « Tout n'est pas si facile » de NTM version danse, « on a tellement, des fois, tutoyé le bonheur qu'on pourrait mourir demain, sans regret sans remord... ». Je m'y retrouve beaucoup.

Un crew, c'est avant tout une aventure humaine et artistique, avant qu'elle soit rémunératrice. Et c'est une force, dans ce monde si capitaliste et de plus en plus libéral de vivre ces idéaux, entourée de pairs qu'on sent solides. Chaque membre du crew est soutenu·e par ses pairs avec la dimension du « quoi qu'il ». Quoi qu'il arrive, que tu sois bon ou non, quoi qu'il se passe le crew fera front. On y est accepté sans condition de niveau, on voit le principe de progression que défendait Ousmane Baba Sy « le plus important c'est pas le niveau, c'est la marge de

progression ». On y reste avec nos hauts et nos bas. Un crew c'est être sur un bateau qui navigue. Il y a des tempêtes, des grands moments de soleil et un ensemble qui fait bloc. En ce sens, un crew revêt une dimension de relation inconditionnelle. Le crew, pour ces raisons, a une dimension familiale, telle une famille choisie. On le représente à chaque occasion, à chaque événement. On porte avec fierté ses couleurs, son identité. Le crew permet de se sentir moins seul face au monde de la danse, pour s'y faire une place sur le long terme, une forme d'assise. On s'entraîne, on progresse, on se rétame ensemble. Quand un membre danse en public alors même que ce serait un solo, il-elle est « backé·e » par les autres, c'est-à-dire soutenu·e, épaulé·e. Il y a un sentiment d'appartenance très fort et un souffle de vie qui porte.

Dans le crew, on ne compte pas. Ni les défaites, ni les victoires. Ou plutôt au contraire, on compte tout. On s'épaule coûte que coûte. C'est un socle, solide.

Un crew, on ne s'en défait pas comme ça. C'est un nom de famille qui nous reste, et nous restera, qui est dans notre dos à chaque instant.

3. TROIS RELATIONS AU SAVOIR

Qu'est-ce que le Tout-monde ? Un monde où les êtres humains, les animaux et paysages, les cultures et spiritualités sont en connexion mutuelle. Un monde où la géographie des idées, des désirs et des créativité, échappe au territoire et au système continental, et entre en relation et en archipels. Un monde où d'autres manières de vivre, de créer et de se rencontrer sont possibles. Les ritournelles, que l'on y chante dans l'air, et que le jeu des enfants fait crépiter en rhizome, font entendre d'autres voix, des sons nouveaux et des musiques inédites. Une valse du monde tourbillonne au rythme des tambours. « Dévira ma ritournelle, venez ici un peu », chante Glissant.

(Édouard Glissant, 1993, p. 119)

En danses hip-hop, nous cherchons à vivre des moments dans lesquels nous nous sentons vivants ensemble. Cela se traduit par deux choses : avoir des conversations à travers ces langages dansés que sont les différents styles de danse et créer des moments de synchronisation sous forme de connexions ou de collisions. Apprendre c'est passer d'un état de connaissance initial à un nouvel état de connaissance qui nous permet de faire des choses que l'on ne pouvait pas faire avant. Si l'on se base sur cette définition tout à fait pertinente, une question se pose alors : que cherchent à « pouvoir faire » les danseur-euses hip-hop quand ils-elles apprennent ? Quelle expérience vécue leur a fait se dire que « c'est pour ça » qu'ils-elles dansent ? Afin de trouver des réponses, nous avons interrogé des danseur-euses hip-hop, notamment lors de notre world café en février 2024, autour de la question « Qu'est-ce que la réussite pour vous ? »

L'ensemble des réponses apportées, ajoutées à notre propre expérience du terrain, suggèrent que la pratique du hip-hop s'articule autour l'événement que l'on va créer et vivre ensemble en connectant, en conversant ou en entrant en collision les uns avec les autres. Tout rituel hip-hop tourne autour de cela. Le passage de danse improvisé sur la musique qu'on appelle freestyle en France, cherche à produire cet événement : un événement que l'on vit au sein d'un groupe, en communion avec les autres. La validation se manifeste par le degré d'animation des autres participants pendant ce passage de danse (réactions sonores, manifestation d'excitation, synchronisation sur certains accents musicaux et gestuels, embrassades ou à l'inverse provocations, défis, invectives, réponses dansées).

En général, on considère que le noyau d'une chose est ce qui apparaît en premier lors de sa genèse. Dans le cas du hip-hop, les premières idées qui émergent nous ramènent aux débuts des années 1970 : *block parties*, cercles, *apache lines*, gangs ... Cet imaginaire s'est construit à partir des témoignages et des archives qui nous sont parvenus depuis l'autre côté de l'Atlantique. Les débats et controverses sur les représentations historiques ne cessent d'animer la communauté et comportent inévitablement une marge d'erreur nous poussant à la prudence lorsqu'il s'agit de les évoquer. Cependant les controverses semblent rarement porter sur ce qui se faisait mais plutôt sur l'importance et la place donnée à ces événements ou aux acteurs évoqués. Nous pouvons donc penser

les pratiques sans chercher à hiérarchiser leur importance les unes par rapport aux autres, mais plutôt, en cherchant les constantes que l'on perçoit au sein de chacune et qui les lient entre elles.

En France, on parle souvent du « cercle » comme un des éléments fondamentaux du hip-hop, ce qui ne permet pas toujours au profane de comprendre ce qu'il évoque s'il n'est considéré que dans sa définition géométrique. Le cercle est cet espace de danse où des pratiquants, généralement de même niveau d'énergie, de compétence et/ou de statut, échangent en dansant. En anglais, on parle plutôt de cypher, une notion qui implique une dimension sacrée ou mystique. Même si le cercle n'est pas circulaire en hip-hop, c'est toujours un cercle car en réalité, au-delà de la géométrie, c'est l'espace de relation qui est évoqué sous cette dénomination.

La poursuite de la vie sociale en ligne, via les outils numériques et les réseaux sociaux, surtout les représentations vidéo (TikTok, Instagram, Snapchat, etc.), il semble qu'il y ait une force magnétique au sein du hip-hop qui amène les pratiquants à entrer en contact les uns avec les autres. La culture hip-hop et ses danses créent des espaces qui permettent cette mise en présence des un-es et des autres dans la pratique avec des rites et rituels constamment convoqués. Le lieu de conversation-collision-connexion semble être le noyau des danses hip-hop. Internet est un espace qui favorise ce type de relation, avec des règles propres à l'outil. C'est certainement pour ça que le monde du hip-hop s'en est approprié sans grande difficulté (battles et cours en ligne par exemple).

Nous pourrions penser que l'expression de soi est centrale dans les danses hip-hop, cependant, l'expression de soi n'a pas besoin de rituel collectif pour exister, elle se suffit à elle-même, elle n'a besoin au pire que d'un public. Or, dans la conversation-connexion-collision, un public ne suffit pas. Nous avons besoin d'acteur·trices, c'est une différence fondamentale. L'expression de soi existe malgré tout et est même très importante dans la culture hip-hop évidemment, mais elle n'est pas la finalité. L'expression de soi, que l'on va souvent résumer par « originalité » dans le hip-hop, n'est qu'un élément de la performance. Si un-e danseur·euse s'exprime mais que personne n'entre en contact avec lui·elle, il ne se passe rien.

Ainsi nous avons choisi de nommer cet événement, représentant le noyau dur du hip-hop, le « momentum », celui qui se passe « ici, maintenant et pas ailleurs ! ». C'est un moment vécu en conversation, en connexion ou en collision les uns avec les autres. Pour revenir à l'apprentissage, celui-ci est nourri par des projections liées au momentum. Nous apprenons donc souvent en ayant en tête l'idée du moment où nous créerons cet élan. Chaque phase d'apprentissage du danseur·euse peut être analysée en lien avec cette production de momentum, qui anime et alimente l'envie et la motivation, deux prérequis indispensables pour apprendre. Nous avons identifié trois étapes dans la relation au savoir chez les danseur·euses hip-hop : la montée, l'assise et le recul. Tout apprentissage, du plus petit au plus grand, passe par ces « phases ».

Le modèle

LA MONTÉE/LA CHARGE

« Je vais produire un momentum ! »

La première étape est celle de la montée ou de la charge. C'est la période qui démarre immédiatement après la découverte de l'élément à apprendre dès les premiers gestes posés pour acquérir un savoir. C'est celle de l'acquisition de notions fondamentales d'un mouvement dans la pratique, la répétition et en alternant essais-erreurs. C'est ce temps que les danseur·euses hip-hop appellent généralement « l'apprentissage ». Il peut être très court dans le temps ou très long en fonction des capacités de l'apprenant et du niveau de complexité de l'élément à apprendre (mouvement, notion, fondamentaux, enchaînement chorégraphique, style, aptitudes). Le principe de cette période est qu'elle charge le savoir dans le corps-cerveau du danseur qui se construit dans la pratique. À la fin de cette période, le mouvement ou la notion est maîtrisé et fluide dans l'exécution. Durant cette période, la projection mentale des danseur·euses est souvent portée vers un futur où ils-elles se voient produire ou participer des momentums.

L'ASSISE

« Je produis des momentums ! »

La seconde étape est celle de l'assise. Elle correspond à la période où le·la danseur·euse investit l'espace de la performance avec ce mouvement maîtrisé (dans l'étape précédente de la montée, il investit la performance sans maîtriser le mouvement). La maîtrise et l'exécution de ces mouvements sont alors associées au danseur·euse qui les exécute et deviennent des signes d'identification de celui-ci dans son milieu. C'est le moment où certains de ces mouvements peuvent même devenir une signature pour lui, l'inscrivant ainsi dans le groupe à travers cette identité. La durée de cette assise dépend du temps pendant lequel il reste ancré dans son contexte de déploiement, ainsi que de la manière dont ce contexte reconnaît son geste, qu'il s'agisse d'un enchaînement de mouvements et/ou de savoirs. Cette période est caractérisée par le fait qu'il-elle s'inscrit dans le groupe et le contexte social grâce à ce mouvement ou cet élément de savoir. Durant cette période le mouvement est habité et incarné par le·la danseur·euse.

LE REcul

« J'ai produit des momentums ! »

La troisième étape est celle du recul. Elle correspond à la période où le·la danseur·euse fait un pas de côté avec ce savoir. Le·la danseur·euse n'est plus en train de s'inscrire dans le groupe en effectuant le geste, il fait partie de sa bibliothèque de savoir mais n'est plus nécessairement performé par lui. Cependant ce savoir fait partie de ses références et lui-elle-même est parfois reconnu·e comme détenteur·trice de ce savoir sans qu'il ne se donne plus à voir dans la performance, il faut alors aller le chercher. Le principe de cette période est que le·a danseur·euse ait à présent suffisamment maîtrisé et performé ce mouvement pour passer à un autre. Durant cette période il-elle est perçu·e comme un·e ancien·ne et suite à l'assise, comme détenteur·trice de ce savoir. Le cycle est alors

complet lorsqu'il-elle est sollicité-e comme un-e OG de ce savoir (note: il-elle n'est pas toujours sollicité-e comme tel-le).

Une des particularités dans le hip-hop réside dans le fait que l'enseignement et la transmission de ce savoir s'effectue par le-la danseur-euse lui-même-elle-même, et ce durant les trois périodes, montée, assise et recul. Cela semble faire partie des fonctionnements endogènes de cette culture. On n'attend pas d'être reconnu pour transmettre, on peut transmettre, passer la culture à tout moment mais pas à n'importe qui en fonction de la position où l'on se trouve et de la reconnaissance accordée par le contexte.

Les étapes de « montée », « assise » et « recul » n'ont pas de sens si on les sort d'un contexte dans lequel un groupe d'humains va produire un rituel. « L'assise » n'est pas une question d'être le meilleur mais une question d'incarnation dans un espace-temps donné. Par exemple, je suis inconnu-e dans le monde des battles, ou dans la communauté globale en house, mais dans ma pratique au sein de mon crew, je suis « monsieur-madame house », c'est une assise. Une assise au sein d'un groupe humain qui me reconnaît un pouvoir pour être celui-celle qui crée des momentum durant notre rituel avec ce savoir spécifique. Il ne me reconnaît pas comme le meilleur du monde dans l'absolu. Il me reconnaît comme le-a meilleur-e ici et maintenant pour fabriquer de la valeur dans notre rituel. Et le hip-hop reconnaît et récompense cette capacité à faire ça là où tu es au moment où tu y es, plus qu'à être le meilleur dans l'absolu.

Résumé

Comprendre les trois étapes de relations au savoir permet de comprendre les postures et statuts des un-es et des autres par rapport à un savoir donné et les dynamiques d'apprentissage qui en découlent au sein des contextes relationnels de déploiement. Cela permet également de mettre en lumière ce qui se joue plus largement entre les pratiquants lors d'un momentum et une partie du fonctionnement des hiérarchies dans cette culture. Quand un-e danseur-euse apprend à faire une chose, il-elle s'inscrit et brille avec ça au sein d'une communauté de pratique (au sein d'un ou plusieurs contextes relationnels de déploiement), puis passe à autre chose en ayant le statut de celui-celle qui a cette connaissance.

Comment l'appliquer ?

Nous l'utilisons lorsque nous parlons d'un événement précis dans l'expérience d'un-e danseur-euse et que nous voulons situer cet événement au regard d'une de ces trois étapes. Pour déterminer cette étape nous allons donc identifier l'événement dont on parle, et le savoir chez le-la danseur-euse en lien avec cet événement. Puis, nous allons identifier l'étape où se trouve le-a danseur-euse au moment de l'événement.

- Existe-t-il des difficultés techniques ou physiques qui le-la limite encore dans l'exécution de ce savoir ?
> MONTÉE.

- A-t-il ou elle été reconnu·e dans son contexte relationnel de déploiement comme quelqu'un qui maîtrisait ce savoir ? → ASSISE
- Après quelque temps « assise », performe-t-il·elle toujours autant ce savoir lorsqu'il·elle danse, ou au contraire, a-t-il·elle été abandonné, dépassé, est-il·elle parti·e sur autre chose en le gardant comme une base ? A-t-il ou elle muté vers autre chose ? → RECUL

INTERLUDE : UN BATTLE

Notes de terrain de Laura Steil, 29 août 2016

Le battle de hip-hop au Summer Dance Forever était super émouvant, j'ai eu les larmes aux yeux à la finale. J'en parle à quelques personnes après. Une de celles-ci me dit que les danseurs hip-hop ont été humbles, contrairement aux danseurs de house. Aux quarts de finale, un jeune danseur hollandais au potentiel reconnu par tous, Paradox (23 ans), se retrouve face au célèbre Français Icee (33 ans), un « aîné » dans le monde de la danse. Bien qu'il ne soit pas considéré comme un « ancien » en France (ces derniers ont dépassé la quarantaine), il est souvent comparé à eux tellement son niveau en danse est élevé. John, l'organisateur et speaker du Summer Dance Forever, dit que leur affrontement va avoir des airs de finale. En effet, ce n'est pas la première fois que les deux s'affrontent au Summer Dance Forever (en 2014, lors de l'étape contre les juges, Icee est juge, Paradox gagne contre lui mais perd en demi-finale contre le Français Jimmy Yudat), ni la première fois qu'ils se retrouvent face à face en finale (au SDK 2014, Icee gagne).

Alors que les deux semblent en pleine forme, Icee abandonne avant la fin des rounds en disant qu'« il est mort ». Il mime de se couper la gorge avec sa main et secoue la tête, puis quitte l'arène de danse la tête baissée. Paradox est un peu déboussolé mais gagne par défaut. Vient ensuite le moment où les 3 finalistes doivent danser contre les 3 juges. À partir de cette étape, étant donné qu'il n'y a plus de juges pour juger, c'est aux deux adversaires de dire s'ils ont perdu ou gagné. Paradox danse contre le juge allemand Franky Dee. À la fin des 3 rounds, les deux se serrent la main, Paradox s'incline et puis ils se serrent dans les bras. Il est le premier à qui John demande s'il a gagné ou perdu, Paradox laisse passer un instant puis déclare « In all respects, I won ». Franky Dee trouve qu'il a gagné aussi donc ils dansent un round supplémentaire et c'est Paradox qui gagne.

Pour qu'il y ait 4 danseurs en demi-finale, la règle du battle c'est qu'un des 3 finalistes repêche un danseur éliminé plus tôt dans la compétition. C'est à Paradox de le faire. Il demande si Icee a pu se reposer et s'il veut bien revenir, sinon il prendra un autre adversaire. Personne ne semble trouver Icee dans la salle, et alors que l'autre danseur commence à se fendre un chemin à travers la foule, quelqu'un crie « Icee est là, il veut le faire ». Pour de nombreux danseurs à qui j'ai parlé, Paradox aurait pu gagner contre n'importe quel autre adversaire et prenait le risque de perdre en repêchant Icee. Après les rounds, lorsque John demande à Paradox s'il a gagné ou perdu, il dit sans attendre « I loose ». Icee se dirige vers lui, ils se prennent dans le bras puis Icee prend la main de Paradox et la brandit en l'air comme pour dire « c'est un vainqueur lui aussi ». De son autre main, Paradox pointe du doigt Icee puis serre le poing, dans un signe que tout le monde comprend comme « force ». Il a les lèvres pincées, un air déférent sur le visage. Premier moment d'humilité.

Icee se retrouve face à Kefton, un autre danseur français, en finale. Après leurs 3 rounds, ils sont épuisés. Lamine, l'autre speaker du battle (et également un danseur de break et un vidéaste reconnu), demande à Icee « You win or you loose ». Icee bloque le micro d'une main ouverte puis se baisse vers l'avant les mains sur les genoux et tourne son visage dans l'autre sens. Lamine dit « Kefton » mais il n'a pas le temps de poser la question avant que

celui-ci dise « ask him too, he's the master for me, you have to ask him ». Il a le regard fuyant et marche vers le côté. Lamine dit à Icee « you got to answer first, you're a master, that's what he said ». Icee dit « I win ». Quand John demande à Kefton, celui-ci dit, avec les bras ouverts, l'air désespéré : « I wanna win. I don't know if I win, I'm nothing to say yes I win or not, I just wanna say, I wanna win, so let's go ». Deuxième moment d'humilité. Icee vient pour le serrer dans les bras, ils se séparent et puis se reprennent dans les bras et font un demi-tour d'arène, bras dessus, bras dessous, tenant la tête de l'autre par l'autre bras. Je trouve qu'il y a beaucoup d'amour et de respect dans ce battle.

Ils repartent pour un round. Kefton danse en premier, Icee en deuxième. Lorsque leurs passages sont finis, Kefton est torse nu, trempé de sueur, il a les mains sur les genoux et essaye de reprendre son souffle. Icee semble encore en forme. John demande à Kefton ce qu'il pense. Celui-ci répond, essoufflé, « I have to win, let's go, he has to say I win, I have to come back in Japan, I have to win » (le vainqueur du SDF se rend au Japon en tant que juge, pour un autre événement du même nom). Icee dit sans hésitation « I win ». Kefton prend le micro à John et s'adresse directement à Icee, le regardant presque pour la première fois : « Icee, I have to win ». Puis se repenche vers l'avant les mains sur les genoux. John dit alors « so we have to let the crowd choose ». Kefton secoue la tête et dit, désespéré, sans qu'on sache trop s'il s'adresse à Icee ou à une autre entité : « no, you have to say I win ». Il sait qu'il risque de perdre si la foule doit choisir : Icee est plus connu, plus ancien, et surtout plus « complet » que Kefton en danse. Kefton insiste, nie les règles du jeu : « let's go again ». Normalement ils n'ont pas droit à un passage de plus. John semble laisser une porte ouverte et dit à Icee « he wanna go again ».

Icee prend alors le micro « Ok, I just wanna say one thing. I win last year. I don't need to win again, again or again. But for me it's the new generation for France, and now he needs to represent the France of the new generation. You win ». Kefton marche quelque pas, Icee le prend brièvement dans les bras, puis Kefton s'accroupit, baisse la tête et se met à pleurer. Il a du mal à se relever. Son crew vient sur la piste et l'entoure. Kefton n'en finit pas de pleurer. Il lève les yeux au ciel puis prend son trophée (une plaque cartonnée jaune avec l'inscription « Hiphop forever, winner 2016 »). John interrompt les cris de la foule en disant « Listen, listen ! Kefton won before. He won in 2011 and now he wins in 2016 », comme pour dire à l'assemblée que l'émotion de Kefton est disproportionnée par rapport à sa victoire. Kefton baisse la tête et brandit son trophée d'une main. Pour la traditionnelle photo des deux finalistes, juges et speakers/orgas, Kefton oublie de tenir son trophée de manière à ce qu'on le voie sur la photo. Il est encore trop remué. Il faut alors faire une deuxième photo.

Ce que je ne sais pas au moment où je regarde le battle, c'est que Kefton a quelque chose à réparer au Japon. Une semaine après mon retour à Paris, lors d'un pique-nique avec des danseurs, Daneshiro m'explique que Kefton avait un projet au Japon dans le passé qu'il n'a pas pu accomplir. Pour Daneshiro, Kefton veut réparer son image au Japon, d'où son envie de gagner, sa sincérité désespérée, et ses pleurs quand il gagne. Je comprends de la discussion que Kefton a terriblement souffert d'avoir déçu des gens qui lui avaient fait confiance, et qu'il veut regagner quelque chose : une place ? Une confiance ? Sa dignité ? Le jour de notre pique-nique, un important battle international a lieu à Paris, le Fusion concept, Icee le gagne en binôme avec le belge Alex the cage.

Baruc, un jeune danseur d'origine congolaise (21 ans) qui habite à Tours mais vient souvent à Paris, trouve que « c'est pas bien ce qu'il a fait Icee ». Il n'a pas aimé la manière dont Icee a concédé la victoire à Kefton alors que celui-ci avait vraiment bien dansé, s'était battu et avait mérité sa victoire. Baruc trouve qu'Icee aurait pu tout simplement dire que Kefton avait gagné, sans donner l'impression qu'il lui laissait la victoire. Une question souvent débattue entre danseurs, c'est qu'il est difficile de ne pas juger un danseur sur ses compétences en général, et de juger uniquement la performance du moment. Certains « anciens » gagnent contre des plus jeunes car ils sont meilleurs en général, mais parfois pas au moment du duel lui-même. Ça irrite tout le monde mais quand c'est l'inverse qui se produit, les gens ne sont pas satisfaits non plus. Par exemple aux présélections JD Hollande en hip-hop en février 2016, deux jeunes hollandais ont gagné contre leurs deux mentors. Tous quatre étaient du même crew. Yugson m'avait dit qu'en France les juges n'auraient « jamais laissé faire ça » : de laisser gagner des élèves contre des maîtres.

Tous ces moments de déférence, de respect et d'amour entre « grands » et « petits » de la danse hip-hop rendent ce battle particulièrement remarquable. Les uns et les autres se sont « reconnus » mutuellement, se sont montrés de l'admiration et de l'affection, au-delà des différences d'origines nationales et d'affiliations à des crews. On sentait très clairement les contours de la hiérarchie, mais des tentatives humbles de renégociation de celle-ci par des « petits » qui méritent de monter et de prendre du galon mais qui reconnaissent leurs « grands » et ne veulent pas leur manquer de respect.

UNE CONVERSATION EN GUISE DE CONCLUSION

Le texte qui suit est la reconstruction d'une réunion d'équipe, le 26 octobre 2024, en fin de parcours en ce qui concerne la remise d'une synthèse de notre travail d'une année et demie. Aussi authentique que possible, elle est basée sur des notes prises par Laura Steil. Il ne s'agit pas d'une transcription littérale à partir d'un enregistrement audio et elle a été éditée par endroits à des fins de clarté et lisibilité. Elle a aussi été enrichie de références bibliographiques, celles auxquelles nous faisons référence en parlant ce jour-là. Ce qui nous paraît important à souligner c'est que nous n'avons pas atteint de consensus, que nous continuons de parler depuis des perspectives et même avec des terminologies différentes. Ceci reflète justement quelque chose de la construction des savoirs en danses hip-hop, à savoir l'importance de la conversation (et non du consensus). Cette synthèse est dans ce sens un point d'étape et un travail que nous souhaitons poursuivre et affiner en continuant la conversation avec d'autres.

Physs

On est dans un système éducatif ici en Europe, avec une certaine autorité scientifique et religieuse, des rapports de pouvoir entre les sexes... je me demande ce qu'on reproduit de ce modèle [dans les formations en danses hip-hop], qu'on le veuille ou non ? Et comment ce modèle influe sur le type de formation hip-hop qu'on imagine aujourd'hui ? Je ne sais pas si vous voyez ce que je veux dire. J'aimerais qu'à travers notre travail on fasse ressortir une autre approche du savoir, qu'on peut retrouver dans d'autres cultures, hors d'Europe. Mais je m'interroge sur comment on va réussir à valoriser cette approche du savoir et comment on la protège aussi. Je voudrais qu'on ait cette vigilance de ne pas reproduire quelque chose qui existe déjà. En raison justement des questions de dépossession et de colonisation du savoir... C'est ce sur quoi j'écris dans mes carnets de terrain en ce moment. Je ne sais pas si je suis clair.

Ucka

Je suis frappé par ce que tu dis, Physs. On tourne depuis le départ autour de quelque chose, une chose importante, qui est au cœur de notre histoire. On parle d'un art qui n'est pas la culture « du centre » mais la culture « des marges », et donc nécessairement se jouent toujours des questions de rapport de pouvoir. La « colonisation du savoir », ce n'est pas juste une façon de parler, ce sont des processus très concrets de dépossession. Il se joue ce combat-là au sein de nos cultures. Y a toujours une recherche de reconnaissance, mais la reconnaissance de qui et de quoi ? Et qui sont les gatekeepers ? Il s'agit de ne pas se perdre. En fait, ce n'est pas le savoir en lui-même qui est l'enjeu, c'est ce qui est appelé « transmission ». Et ce qui est considéré comme valant la peine d'être transmis, c'est déjà une question du pouvoir. Ce qu'on pose par notre travail, c'est politique. Et dans ça, il y a une fragilité, une vulnérabilité, une réflexion. On a le droit à la fragilité. Ce qui a mis en ordre de marche le monde sur la question des savoirs, c'est l'Occident et sa façon de ranger les choses dans des cases nettes et précises. C'est

un des processus d'élimination de toute une pensée, de modes d'atypie du discours. La fragilité « j'essaie, je cherche », c'est central. Il faut laisser des espaces pour que des choses puissent émerger. La construction-même de cette culture ne peut pas tolérer un « président du hip-hop ». Donc on ne peut pas éviter la question politique. Et j'entends par « politique », comment s'organise la vie dans la cité, comment nous vivons ensemble, ce qui entraîne forcément des questions d' « intégration », d'assimilation, de rapports de force, etc. La réponse de l'institution, c'est l'assimilation. « À Rome, on s'habille comme les Romains ». « Vous allez faire "comme" ». Dans le hip-hop, la réponse automatique à cela c'est : « on s'intègre pas, on a déjà notre espace ». Tout ce qui va aller dans ce sens-là, va être perçu comme une tentative de nous « civiliser ». Dans le hip-hop, on est traversé par l'interculturalité, par l'international, et on se percute avec la société française qui reste très focalisée sur une culture à échelle nationale, perçue comme homogène.

Lou

Ça me renvoie au travail que j'ai fait pour Radio Plouf¹⁰⁸. Je me suis beaucoup cassé la tête sur la question de l'autodidaxie qu'on accole souvent aux danses hip-hop. J'ai essayé de saisir cette posture singulière de l'apprenant et le rapport spécifique à l'apprentissage qu'on a dans les danses hip-hop. Je pense qu'il y a certains mécanismes fondamentaux, comme multiplier les sources de savoir, aller activement chercher l'info, ne pas avoir peur de se tromper et apprendre de ses erreurs, valoriser des savoirs « périphériques », et faire d'abord pour mettre des mots dessus ensuite. En amont de l'émission, j'ai fait une mind-map pour mieux me comprendre moi-même, mais aussi pour mieux l'expliquer aux autres.

Laura

Alors, du coup, quand je vous entends, j'ai des propositions concernant la forme du rendu pour le CND. Ça me renvoie forcément à la question de l'écriture et du discours. Lou, quand tu parles de *mind-maps* pour mieux te comprendre et expliquer aux autres, Physs, quand tu parles de modèles qu'on ne veut pas reproduire, et quand vous parlez Physs et Ucka de « colonisation du savoir », je me pose la question de pourquoi, on est là, dans cette réunion, à se répartir les morceaux de texte à écrire et à se mettre la pression sur ce qu'on n'a pas encore écrit. Est-ce qu'on ne reproduit pas des formes de rapport au savoir qui passent par l'écrit et le discours ? Est-ce qu'on ne pourrait pas imaginer un rendu avec moins de texte ? Ou avec un texte plus fragmenté et circulaire, plutôt que cumulatif et linéaire ? Comme l'approche de Lou par *mind-maps* ? On centre sur les visuels et on explique autour, mais on laisse aussi des vides, des blancs, pour représenter les choses qu'on ne peut pas expliquer ou écrire. D'ailleurs, il y a des choses qui restent dans l'ombre, qui se retrouveraient réduites par toute tentative de mise en récit, car, au fond, ces choses-là, il faut les vivre.

¹⁰⁸ CCNRB, 2021.

Physs

Ben justement, est-ce que tout est explicable ? Au lieu de parler de transmission, moi j'aime bien parler d'un acte de passation, du don sans compter, du relais non-intentionnel, de l'envie d'être ensemble par plaisir plutôt que par intérêt... Ces approches s'éloignent de l'acte de transmission « traditionnel » ou « scolaire ». On ne peut pas mesurer la portée d'une inspiration, d'une flamme, qu'on va allumer chez l'autre. On est dans une culture hip-hop où on transmet parfois de façon scolaire, mais où, en même temps, on fait aussi autre chose, qui n'est pas saisissable, pas palpable. Et on veut protéger ça. J'ai posé la question à mon fils de 9 ans de comment il a appris à danser, et c'est magique ce qu'il m'a répondu. Sa réponse était naturelle, fluide. Il m'a dit « en te regardant, en regardant mon grand frère et en regardant les battles ». Il m'a expliqué comment l'envie lui était venue de faire deux, trois blocages devant sa maîtresse en attendant qu'elle lui remette une pochette rouge. L'ennui a déclenché chez lui une spontanéité, une fulgurance. C'est de cette transmission-là dont je parle. Le fait de voir mon fils s'approprier ces mouvements et se sentir aligné avec lui-même. Ce sont des actes d'apprentissage qu'on ne peut pas mesurer ou quantifier. Il ne sait pas quand il a intercepté une information, quand il l'a intégrée dans corps, et quand ça a jailli de son corps. C'est ça qui est magique.

Camille

Ça me fait penser à Firasse, qu'on a interviewé dans le cadre du focus group¹⁰⁹. Il nous avait dit qu'il avait vu un jour un mec se retourner et puis qu'il avait rejoué cette scène avec ses Action Man pendant des années. Et c'est seulement plus tard que c'est ressorti dans sa danse.

Ucka

Quand les anciens nous disaient « entraîne-toi », ça voulait dire « cherche », en fait. D'ailleurs le terme « recherche » a, pour moi, différentes significations. Dans le milieu universitaire, c'est un cadre, alors que nous, les danseurs hip-hop, on (re)cherche en permanence. C'est une posture fondamentale vis-à-vis de la vie. Et ça me renvoie à la question fondamentale de pourquoi on apprend ? Pourquoi on y passe tellement d'heures ? Qu'est-ce qu'on cherche à faire ? C'est de ça que j'ai discuté longuement avec Natty et Koisso quand je les ai interviewées¹¹⁰. C'était pour cette raison que le World Café qu'on avait organisé à Cergy était intitulé « qu'est-ce que la réussite en danses hip-hop ? »¹¹¹. Parce que ça renvoyait à la question fondamentale de pourquoi on danse. Je m'attendais à ce qu'on reçoive d'abord des réponses superficielles du type « gagner un battle », mais qu'après soient formulées des réponses plus profondes. Et, en réalité, au World Café, on a tout de suite eu des réponses plus profondes : « se connaître soi-même », « se dépasser », etc., mais bon, y avait un biais dans la manière dont on a recruté notre public, ceux qui sont venus, c'est déjà des gens qui réfléchissent dans ce sens. Mais ce que je veux dire, c'est qu'il y a un noyau autour duquel s'organise tout le reste, et si on l'enlève, le hip-hop n'existe plus :

¹⁰⁹ Focus group, 23 octobre 2023, Centre national de la danse, Pantin.

¹¹⁰ Entretiens du 8 avril 2024, Paris.

¹¹¹ « Qu'est-ce que la réussite dans les danses hip-hop ? », 3 février 2024, Visages du monde, Cergy.

en tant que danseur hip-hop, on cherche à produire un événement qui nous fait entrer en contact avec les autres : qu'il s'agisse de « connexion » ou de « collision ». Les deux sont des formes de synchronisation : tous les humains présents se connectent à ce qui est en train de se passer. Ce qui caractérise « la réussite » dans le hip-hop, c'est que t'as réussi à créer un moment de synchronisation, t'as créé un événement. Tout du long de notre trajectoire, on apprend à « ouvrir une brèche ». Le résultat c'est cette force magnétique au sein du hip-hop. Dans les sphères plus institutionnelles, où on insiste sur la danse comme « expression de soi », il faut des spectateurs. Alors que dans le hip-hop, on a besoin d'acteurs. Les manifestations sonores « ouuh », « aaah », « iiihhh » sont fondamentales. L'enfer pour le danseur hip hop, c'est qu'il ne se passe rien. En fait, ce dont je parle, c'est de la création d'un moment spécifique qui « reste » et auquel on peut retourner. Le danseur hip-hop est celui qui ouvre une brèche et qui connecte tout le monde. Sauf que ça ne se dit pas forcément dans ces mots-là dans le hip-hop. On dit plutôt « regardez comme je suis fort... ». Et en fait moi je le comprends comme « regardez comme je suis fort... pour ouvrir des brèches ». C'est dans ce sens que la danse hip-hop est en continuité avec des formes de rituel qu'on peut retrouver à l'église par exemple. Je pense au gospel et aux formes de communion qu'il facilite.

Laura

Mais du coup, est-ce que le terme « communion » ne serait pas meilleur que « synchronisation » ? Moi ça me fait penser à l'état de « flow » lorsqu'on se concentre ou qu'on crée, mais aussi lors d'expériences spirituelles, et alors on est en contact avec tout autour de nous, le temps et l'espace ne comptent plus. Parce que « synchronisation », ça remet l'élément du temps au centre. Alors que j'ai l'impression que dans ces moments-là, le temps il ne compte plus, on est hors du temps. On est dans le *now*.

Ucka

Alors disons une « expérience synchrone » plutôt que « synchronisation ».

Camille

Mais moi je me demande pourquoi nous limiter à « connexion » vs. « collision »? C'est non seulement binaire, ça exclut aussi d'autres choses. Il y a aussi la communion, la conversation, etc. Pour moi, tout ça, c'est de l'ordre de la relation. Et tout peut coexister... Je préfère le terme de « relation ». Ça me rappelle le texte d'Édouard Glissant sur la « poétique de la relation » qui m'a beaucoup inspirée quand j'ai fait mon mémoire de CA au Conservatoire de Lyon¹¹². Glissant dit que la relation « relie (relaie), relate¹¹³ » et il la définit comme une nécessité de composer avec l'autre, d'ouvrir le lieu de la subjectivité au lien avec autrui. Il propose la notion d' « identité-Relation » qui suppose l'ouverture à l'autre.

¹¹² THOMAS KONATE Camille, 2022.

¹¹³ GLISSANT Édouard, 1990, p. 187.

Laura

Je sais pourquoi la notion de « communion » m'a fait tilter tout à l'heure. C'est là aussi toute la force de notre collectif, de nos trajectoires différentes et des rapports aux savoirs qu'elles façonnent. Un grand pont de l'anthropologie, Victor Turner, qui a beaucoup travaillé sur le rituel, notamment le rite d'initiation, a développé sa pensée autour de la notion de « liminalité¹¹⁴ ». La liminalité, c'est un endroit physique et temporel, mais aussi un endroit symbolique et social. C'est cette étape dans le rituel, où les initiés sont détachés de la vie ordinaire par divers mécanismes : on les emmène hors du village, on les fait danser et chanter, souvent la nuit, et parfois, il y a la prise de substances psychotropes, tout ça fait rentrer dans un état second. Dans la liminalité, ils sont entre statuts sociaux, ils ne sont plus ce qu'ils étaient mais ils ne sont pas encore devenus autre chose. C'est un espace-temps de transformation. Souvent, il y a une inversion des normes, Turner parle d'« anti-structure ». Et ce que ça crée, c'est une forme d'être-ensemble qu'il appelle *communitas*, où les individus sont particulièrement connectés les uns aux autres. C'est pour ça que le mot « communion » m'a parlé.

Ucka

Pour moi, qui ait pratiqué le gospel, je vois une différence entre la communion dans le gospel et ce qui se passe dans la danse hip-hop. Dans le gospel, la communion ça se construit et ça « monte » graduellement. Mon expérience en tant que danseur hip-hop, c'est que les moments de synchronisation ne montent pas graduellement, ils font irruption. « BAM ! » Ce qui fait que, d'un coup, ça fait « CLAC » ensemble, c'est quand le danseur rentre en synchronisation avec la musique, en synchronisation avec le mec en face de lui, etc. Ça m'énerve quand les gens admirent ceux qui ne savent que « prendre les accents de la musique », mais en même temps, c'est aussi ça, en fait, la synchronisation. Pour moi, quand tu fais tes interventions, Physs, tu fais ça. Tu fais rentrer « dans le flow ». Même si les gens n'arrivent pas à bien faire le geste, ils sont « emmenés ».

Physs

J'aime beaucoup cette idée de différents traitements de l'information, de plusieurs modalités de présentation, de notre rendu. Ça reflète à quel point la transmission hip-hop peut être diversifiée, tout en s'articulant autour de fonctionnements communs. En relisant mes carnets de notes, je réalise qu'à chaque endroit où je suis allé donner des workshops, que ce soit en Chine, en Inde, au Portugal, en Italie, en Turquie, etc. l'acte pédagogique était présent : c'est-à-dire le soin pris à écouter, raconter, remettre en jeu une information, une connaissance, un savoir. Les conditions et contextes politiques, économiques et sociaux ont beau avoir été différents, la fameuse « débrouille » était toujours belle et bien présente. Une pédagogie hip-hop, c'est une histoire d'humains avant tout... je ne sais pas comment aller plus loin dans la description mais c'est le sentiment que j'ai eu en repensant à chaque souvenir, à chaque épisode partagé avec ces gens qui aiment éperdument les danses hip-hop.

¹¹⁴ TURNER Victor, 1969.

Camille

C'est pour ça que j'aime bien le texte de Lou sur les crews, il illustre vraiment cette « histoire d'humains avant tout ». Et le fait qu'elle l'ait écrit à la première personne, car ce n'est pas évident d'adopter le « je ».

Lou

Ce que j'écris dans ce texte, c'est que dans le crew, chaque membre est soutenu par ses pairs avec la dimension du « quoi qu'il ». Quoi qu'il arrive, que tu sois bon ou non, quoi qu'il se passe, le crew fera front. On y est accepté sans condition de niveau, on y reste avec nos hauts et nos bas. Sans en faire l'expérience, peu de gens peuvent comprendre ce qui se joue dans un crew. Ce n'est pas un taf, c'est un engagement. Un militantisme au quotidien. Un back up permanent quoi qu'il arrive. Une famille qu'on se crée. Et quand on le perd, c'est très douloureux, on se retrouve orphelin. Je parle aussi des « tontons » que j'ai eus en faisant de la danse. C'étaient des relais, des vrais tontons. Pas seulement de statut, des tontons vécus, des grands frères parfois. Les tontons avec qui tu peux faire des conneries, mais où tu seras toujours rattrapée. Qui posent un regard sur toi et t'accompagnent dans tes premiers pas.

Physs

Mais du coup, est-ce qu'on parle juste de « pédagogie » ou, plus largement, de relations de transmission ? Dans notre titre, on aussi a mis « enjeux et opportunités », comme s'il y avait des choses qu'on pouvait perdre et d'autres qu'on pouvait gagner. Mais il n'y a rien à perdre en fait.

Laura

On a proposé un titre lors de la demande de financement mais notre recherche a évolué et je ne sais pas si le titre reflète exactement toute la richesse de ce qu'on a fait. On peut aussi se prendre la liberté de changer le titre ou de le barrer sur la page de garde du rendu. Ce serait une mise en page visuelle qui viendrait questionner notre titre initial sans l'annuler complètement.

Ucka

La façon dont je vois les choses c'est que parfois on « enseigne », parfois on « transmet », parfois on « passe » le savoir... et parfois le savoir passe tout seul ! C'est le problème du projet de DE : on veut transmettre que d'une seule manière. Or la danse hip-hop est basée sur la quête constante de ton mode de transmission et de recherche, et c'est cette liberté-même qui va mettre être mise en danger. Les modes de circulation du savoir en danse hip-hop sont riches et multiples et font sa puissance, ce qui fait que c'est bordélique, et qu'on est attaquables par endroits. On perd parfois en qualité du « geste » mais on gagne en qualité de transmission du « jeu » hip-hop. En tant qu'apprenant, tu es un acteur de ce qui est en train de se passer, pas un récepteur. On t'invite à trouver ton espace et ta manière d'habiter cet espace qu'on appelle hip-hop. On t'encourage toujours à ça. Les jeunes gens

ont besoin d'entendre ça. C'est à ça que referait John Dewey par « l'apprentissage par l'enquête¹¹⁵ » (inquiry-based learning). Le savoir de l'étudiant est constitué non par les résultats de son enquête, mais par tout ce qu'il apprend lors du processus de recherche. Et un des buts du « jeu » hip-hop me semble être la synchronisation, ou la communion, et tous les moyens pour arriver à la créer. Comment t'apprends, c'est dans une liberté très grande, et ça on n'en parle pas assez. Ce n'est pas juste un processus soit « autodidacte », où on apprend « tout seul », soit « hétérodidacte », où on apprend par l'enseignement d'un maître ou d'un mentor. C'est beaucoup plus varié et complexe.

Camille

Et ça revient dans tous les entretiens qu'on a fait avec des danseurs et des danseuses hip-hop. Quand je compare avec les danses académiques, notamment en tant que danseuse jazz qui a fait le conservatoire, où il y a cette relation de maître à élève, je réalise que c'est difficile pour les gens de l'institution, qui ne vivent que dans ce modèle-là, de comprendre d'autres façons d'apprendre. C'est comme s'il y avait certaines façons d'apprendre qui ne seraient pas « encadrables ». Personnellement, je ne veux pas enlever le mot « pédagogie » du titre. D'une certaine manière, ce qu'on a fait c'est un état des lieux des façons de faire dans le hip-hop mais qui sont inspirantes pour développer des modalités pédagogiques qui pourraient être utilisées aussi pour d'autres danses. On se demande comment faire perdurer cette liberté, où les apprenants peuvent créer leur chemin, façonner leur signature. La notion de « liberté » est vraiment ressortie de façon forte dans mes recherches. J'ai décrit dans mon mémoire comment l'entraînement dans des espaces d'échange entre pairs permet d'expérimenter, mais aussi de créer, d'innover, de s'exprimer... J'ai appelé ça les « espaces collectifs de liberté¹¹⁶ ».

Laura

C'est pour ça que je pense que conserver « pédagogie » dans le titre du rendu réduirait justement la richesse de nos contenus. C'était notre point de départ mais notre travail porte sur bien plus que ça. Même si on l'a formulé comme « vers une pédagogie hip-hop », notre recherche a finalement englobé diverses façons dont les danses hip-hop circulent et se transmettent, et ne s'est pas uniquement concentrée sur des modalités d'enseignement. La notion de « pédagogie », à mon sens, suppose une intentionnalité, un projet de transmission, or, notre recherche révèle à quel point les circulations de danses hip-hop se font « en diagonale », sans qu'une intentionnalité soit nécessaire. Mais peut-être que ma définition de la notion de la pédagogie est à revoir.

Ucka

La pédagogie, concrètement, c'est l'accompagnement d'apprenants. Quand on parle d'aller « vers une pédagogie hip-hop », on parle de comment on accompagne des apprenants dans le contexte du hip-hop qui repose sur une grande diversité de modalités d'apprentissage. Le pédagogue donne du sens aux expériences des apprenants. Et

¹¹⁵ DEWEY John, 1910.

¹¹⁶ THOMAS KONATE Camille, 2022, p. 49.

en fait, ce qui est fou c'est que les modes de circulation du savoir, dans n'importe quel domaine, dans le monde d'aujourd'hui, ressemblent davantage à ce qui se passe dans le hip-hop que dans le modèle scolaire classique.

Laura

En ce qui concerne la danse en tous cas, ces modes de circulation du savoir sont amenés à s'amplifier dans le futur, notamment avec les médiations numériques¹¹⁷.

¹¹⁷ DJEBBARI Elina, LASSIBILLE Mahalia et STEIL Laura (dir.), 2023.

RÉFÉRENCES

- Alexander-Smith, AnJeanette C. (2024). "Feeling the Rhythm of the Critically Conscious Mind", *The English Journal*, vol. 93, no. 3, 2004, p. 58–63. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/4128810>.
- Alim, H. Samy. (2007). "Critical hip-hop language pedagogies: Combat, consciousness, and the cultural politics of communication", *Journal of Language, Identity, and Education*, vol. 6, no. 2, p. 161-176.
- Aprill, Christophe. (2023). « La danse des bals et la recherche », in Verrière P. (dir.), *Thomas Lebrun, Composition savante et culture populaire en danse contemporaine (et vlan!)*, Riveneuve, coll. « l'univers d'un chorégraphe », 978-2-36013-655-1.10.4000/danse.1185. hal-04223600.
- Aprill, Christophe. (2018). *Les Mondes du bal*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Ethnographies plurielles », ISBN : 978-2-84016-326-8.
- Bamiro, Y. (2023). *Fight The Power - Comment le hip-hop a changé le monde*, Royaume-Uni, États-Unis, quatre épisodes de 52 min sur arte.tv
- Bennington, Spencer. (2023). "Bruce Lee and the Martial Rhetorics of Hip Hop, by Dr Spencer (Virginia Tech)", chaîne Youtube Martial Arts Studies, consulté le 6 décembre 2024 https://www.youtube.com/watch?v=60lk_bA15lw
- Bennington, Spencer. (2023). "Last dragons of Staten: Asian martial influences on Black American rhetorics and hip-hop culture", communication orale, 8th Annual International Martial Arts Studies Conference, Sheffield, UK.
- Bench, Harmony. (2020). *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bourdieu, Pierre. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bercoff, André. (2015). « Banlieues : quand le gouvernement instaure un diplôme national supérieur de hip-hop », *Le Figaro*, [En ligne] publié le 27 octobre 2015 à 12h09, consulté le 1^{er} décembre 2024 <https://www.lefigaro.fr/vox/politique/2015/10/27/31001-20151027ARTFIG00135-banlieues-quand-le-gouvernement-instaure-un-diplome-national-superieur-de-hip-hop.php>
- Blondeau, Thomas. (2016). *Hip-hop. Une histoire française*. Paris, Tana Éditions.
- Cazden, Courtney, & Leggett, Ellen. (1981). "Culturally responsive education: Recommendations for achieving Lau remedies II", in H. Trueba, G. Guthrie, & K. Au (dir.). *Culture and the bilingual classroom: Studies in classroom ethnography*, Rowley, MA, Newbury House, p. 69-86.

- Chetty, Darren, Nietzsche, Sina A., Williams, Justin A. (2024). "Droppin' knowledge: An introduction to the Special Issue: 'The Fifth Element in Hip Hop Culture'", in *Global Hip Hop Studies*, vol. 5, no. 1-2: Droppin' Knowledge: *The Fifth Element in Hip Hop Culture*, p. 3-11.
- Chang, Jeff. (2007). *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, Ebury Press.
- Cooper, Carolyn. (2003). *Noises in the Blood: Orality, Gender, and the 'Vulgar' Body of Jamaican Popular Culture*, Durham & London, Duke University Press.
- DeFrantz, Thomas. (2002), *Dancing Many Drums. Excavations in African American dance*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Dewey, John. (1910). « Science as subject-matter and as method », *Science*, n° 31, p. 121-127.
- Djakouane, Aurélien. & Jésus, Louis. (2021). *Les Danseurs de hip-hop. Trajectoires, carrières et formations*, Pantin, Centre national de la danse.
- Djakouane, A. & Louis J. (2024), « Générations hip-hop. Évolution des identités des danseurs de hip-hop en France », *L'Année sociologique*, n° 1, vol. 74, p. 57-84.
- Djakouane, Aurélien. & Négrier, Emmanuel. (2017). *La Nouvelle Scène hip-hop - IADU : le défi de l'émergence*, La Villette, IADU.
- Djebbari, Lassibille Et Steil. (2023). Numéro thématique « (Dist)danses: une anthropologie des danses sur internet », *Émulations, Revue en sciences sociales*, n° 46.
- Dodds, Sherril. (dir.) (2019). *The Oxford Handbook of Dance and Competition*, New York, Oxford University Press.
- Erickson, Frederick, & Mohan, Gerald. (1982). "Cultural organization and participation structures in two classrooms of Indian students". In G. Spindler, (Ed.), *Doing the ethnography of schooling*, New York, Holt, Rinehart & Winston, p. 131-174.
- Fassin, Didier. (2015). "The public afterlife of ethnography". *American Ethnologist*, vol. 42, p. 592-609. <https://doi.org/10.1111/amet.12158>
- Fassin, Didier. (2017). *If truth be told. The Politics of Public Ethnography*, Durham & London, Duke University Press.
- Fassin, Didier & Savignac, Emmanuelle (2020). « L'ethnographie et ses publics. Entretien avec Didier Fassin », *Terrains/Théories* [En ligne], consulté le 10 décembre 2024.
URL: <http://journals.openedition.org/teth/3102>; DOI: <https://doi.org/10.4000/teth.3102>
- Faure, Sylvia. (2000). *Apprendre par corps : Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.

- Faure, Sylvia. (2004). « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, vol. 55, p. 5-20. [{halshs-00597674}](#)
- Faure, Sylvia, Garcia, Marie-Carmen. (2007). « De l'invention politique des "cultures urbaines" françaises dans la politique de la ville territorialisée : le cas de la danse hip-hop en région Rhône-Alpes », *Revista Universitară de Sociologie*, Craiova (Roumanie), Anul IV, no. 2, p. 71-85.
- Faure, Sylvia. & Garcia, Marie-Carmen. (2008). « Hip Hop et politique de la ville », *Débats/Jeunesse*, no. 49, p. 78-89.
- Favret-Saada, Jeanne. (1990). « Être affecté », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, vol. 8, p. 3-9.
- Fogarty, Mary & Johnson Imani Kai, *The Oxford Handbook of Hip-Hop Dance Studies*, New York, Oxford University Press, 2023.
- Forman, Murray & Neal, Mark A., *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, 2nd Edition, New York, Routledge, 2012.
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. New York, Continuum.
- Frisch, Michael H. (1990). *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, 1st Edition, Albany, State University of New York Press.
- Garcia, MC. (2015). « La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles "populaires" », *Informations sociales*, « Arts, culture et cohésion sociale », n° 190, juillet-août, p. 94-99.
- Gaunt Kyra. (2015). « YouTube, Twerking and You: Context Collapse and the Handheld Co-Presence of Black Girls and Miley Cyrus », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 27, n° 3, p. 244-273.
- Giroux, Henri. A. (1994). "Doing cultural studies: Youth and the challenge of pedagogy". *Harvard Educational Review*, 63(3), 278-308.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard.
- Glissant, É. (1993). *Tout-monde*, Paris, Gallimard.
- Gottschild, Brenda D. (1998). *Digging the Africanist Presence in American Performance : Dance and Other Contexts*. Westcord, Connecticut, Praeger.
- Hammou, Karim. (2012). *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte Poche/Essais.
- Hamdaqa, Mohammad, Tahvildari, Ladan, LaChapelle, Neil, Campbell, Brian. (2014). « Cultural scene detection using reverse Louvain optimization », *Science of Computer Programming*, vol. 95, Part 1.

- Hill, Marc L. (2006). « Using Jay-Z to reflect on post-9/11 race relations ». *English Journal*, vol. 96, no. 2, p. 23-27.
- Hoch, Danny. 2006. « Toward a hip-hop aesthetic: A manifesto for the hip-hop arts movement ». In Chang, Jeff (dir.). *Total Chaos: The Art and Aesthetic of Hip-Hop*. New York, Basic Civitas, p. 349–63.
- hooks, bell (1994). *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, New York, Routledge.
- Hugouvieux Gilberte. « En Rhône-Alpes, les banlieues entrent dans la danse », *Hommes et Migrations*, n° 1186, avril 1995. Rhône-Alpes. Un carrefour Nord-Sud. p. 46-51. DOI : <https://doi.org/10.3406/homig.1995.2442>
- Johnson, Imani Kai. (2023). *Dark Matter in Breaking Cyphers. The Life of Africanist Aesthetics in Global Hip Hop*, Oxford, Oxford University Press.
- Kaepler, Adrienne. (1978). « Dance in Anthropological Perspective », *Annual Review of Anthropology*, vol. 7, p. 31-49.
- Kelly, Lauren L., *The Bloomsbury Handbook of Hip-Hop Pedagogy*, New York, Bloomsbury Academic, 2024.
- Kohnhorst, Adan. (2021). « Kung Fu and Hip Hop : A Love Affair », *Radii*, [En ligne], consulté le 6 décembre 2024, <https://radii.co/article/kung-fu-hip-hop>
- Ladson-Billings, Gloria. (1995). “But That’s Just Good Teaching! The Case for Culturally Relevant Pedagogy”, *Theory into practice*, vol. 34, no. 3, p. 159–165.
- Le Robert, le dictionnaire gratuit du Robert [En Ligne]
- Lessard, Coralie. & Gan, A. (2024), « Vers un “Breaking fédéral et olympique” : genèse d’une discipline sportivo-artistique engagée dans une nouvelle étape de sportification controversée face à l’enjeu de préservation culturelle », *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol. 47, no. 2, p. 310-341, DOI: 10.1080/07053436.2024.2368674
- Li, Blanca. (2002) *Le Défi*. Film, 94 minutes, Squares Productions Internationales (SPI).
- Malnig, Julie. (2008). *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.
- McLaren, Peter. (1997). « Gangsta pedagogy and ghettocentricity: The hip-hop nation as counterpublic space ». In McLaren, Peter (dir.), *Revolutionary multiculturalism: Pedagogies of dissent for the new millennium*, Boulder, CO, Westview, p. 150–192.
- Milliot, Virginie, « The “French Touch”. Le hip-hop au filtre de l’universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 30, n° 2, p. 175–197, 1996 <https://id.erudit.org/iderudit/014119ar>
- Morrell, Ernest & Duncan-Andrade, Jeffrey M. R. (2002). “Promoting Academic Literacy with Urban Youth through Engaging Hip-Hop Culture”, *The English Journal*, vol. 91, no. 6, p. 88-92

<https://doi.org/10.2307/821822>

Mohatt, Gerald, & Erickson, Frederick. (1981). "Cultural differences in teaching styles in an Odawa school: A sociolinguistic approach", In H, Trueba, G. Guthrie, & K. Au (dir.), *Culture and the bilingual classroom: Studies in classroom ethnography*, Rowley, MA, Newbury House, p. 105-119.

Mortaigne, Véronique. (1998). « Avec ses soirées "Respect is burning", le Queen fédère les fans de techno », *Le Monde*, publié le 24 mars 1998 à 00h00 [En ligne], consulté le 1^{er} décembre 2024, https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/03/24/avec-ses-soirees-respect-is-burning-le-queen-federe-les-fans-de-techno_3659641_1819218.html

Mourrat, P. (2001). « Les Rencontres de la Villette : un bilan d'étape ». *Hommes et Migrations*, n° 1231. « Mélanges culturels ». p. 104-108.

Mulo Farenkia, Bernard. (2007). « Appellatifs et stratégies de politesse à la Camerounaise », *PhiN (Philologie im Netz)*, vol. 47, p. 21-42.

Osumare, Halifu. (2007). *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop : Power Moves*, New York, Palgrave MacMillan.

Perkins, Williams (1996). *Droppin' science: Critical essays on rap music and hip-hop culture*, Philadelphia, Temple University Press.

Petchauer, Emery. (2009). « Framing and Reviewing Hip-Hop Educational Research », *Review of Educational Research*, vol. 79, no. 2, p. 946–978 DOI: 10.3102/0034654308330967 © AERA. <http://rer.aera.net>

Piolet, Vincent. (2015). *Regarde ta jeunesse dans les yeux. La naissance du hip-hop français, 1980-1990*, Paris, Les Mots et le Reste.

Richardson, Elaine. (2006). *Hiphop literacies*. New York, Routledge.

Robinson, Laura. (2019). "Above and beyond the battle. Virtuosity and collectivity within televised street dance crew competitions", in Dodds, Sherril (dir.). *The Oxford Handbook of Dance and Competition*, New York, Oxford University Press.

Rose, Tricia. (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Chicago, Wesleyan, University Press.

Seguin, Éliane. (2017). *Danses jazz : Une poétique de la relation*, Pantin, Centre national de la danse.

Souryi, É. (2022), « Ils nous croient* ilétrique* mais on est magnifique : pour une pédagogie hip hop en France ». In Antoine Derobertmeasure, Marc Demeuse et Marie Bocquillon (dir.), *L'École à travers la culture pop*, Bruxelles, Mardaga Supérieur, p. 511-532.

Steil, L. (2024), « Quand les danses “partent en live”. Une (re)contextualisation du hip-hop par les Facebook Live de Babson ». *Émulations. Revue de sciences sociales*, n° 46.

Stovall, David. (2006). « We can relate: Hip-hop culture, critical pedagogy, and the secondary classroom », *Urban Education*, vol. 41, no. 6, p. 585-602.

Stoller, Paul (1989). *The Taste of Ethnographic Things*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Stoller, Paul. (1997). *Sensuous Scholarship*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Thomas Konate, Camille. (2022), « Investir des espaces collectifs de liberté pour développer sa danse. Regard croisé sur l'apprentissage des danses jazz et hip-hop », mémoire de recherche, formation à l'enseignement de l'art chorégraphique, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon.

Turner, Victor. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*, New Brunswick & London, Routledge.

Vogt, Lynn, Jordan, Cathy & Tharp, Roland. (1987). « Explaining School Failure, Producing School Success: Two Cases First”, *Anthropology and Education Quarterly*, vol. 18, no. 4, p. 276-28

<https://doi.org/10.1525/aeq.1987.18.4.04x0019s>

Wacquant, Loïc. (2002), *Corps et âme : carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Paris, Agone.

Wacquant, Loïc. (2015). “For a Sociology of Flesh and Blood”. *Qualitative Sociology*, vol. 38, p. 1–11

<https://doi.org/10.1007/s11133-014-9291-y>

Wenger, Etienne. (1998), *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge University Press.