De la rue à la scène : la danse hip-hop, histoire d'une artification, exemple de Farid Berki

Omar Fertat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/426>

DOI : 10.4000/ht.426

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 140-161

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Omar Fertat, « De la rue à la scène : la danse hip-hop, histoire d'une artification, exemple de Farid Berki », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ht/426> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.426>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

OMAR FERTAT

Omar Fertat est maître de conférences à l'Université Bordeaux-Montaigne où il enseigne le théâtre et le cinéma au Département des Études Arabes et les arts spectaculaires arabes au Département des Arts du Spectacle. Ses recherches portent sur les questions liées à la traduction et à l'adaptation dans le théâtre arabe ainsi qu'aux formes modernes et contemporaines des arts du spectacle dans le monde arabe. Il a codirigé plusieurs ouvrages dont *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission* (2013), *Dramaturgies alternatives* (2015), *L'Autre et ses représentations dans la culture arabo-musulmane* (2016). Son dernier ouvrage, *Le théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie* est paru aux Presses universitaires de Bordeaux en 2018.

Mail : o.fertat@gmail.com

RÉSUMÉ : Le hip-hop, ce nouvel art importé de l'Amérique va permettre à une population française jusque-là marginalisée et privée de toute représentation artistique, de faire son entrée dans le monde fermé des arts. Cette population majoritairement issue de l'immigration maghrébine et africaine, est celle des banlieues ou des « quartiers » évoluant à la périphérie des grandes villes, souffrant de discrimination raciale et livrée à elle-même. Ce qui fut considéré au début comme une mode passagère, se mua rapidement en une culture de remplacement et devendra un tremplin pour beaucoup de jeunes issus de l'immigration pour exprimer leurs talents et s'affranchir de « la zone » dans laquelle ils furent longtemps cantonnés. Pour évoquer ces nouveaux acteurs culturels, nous prendrons comme exemple le chorégraphe et danseur Farid Berki, l'un des pionniers,

considéré aujourd'hui comme une icône de la danse hip-hop. Il fut le premier à ouvrir cette danse aux autres influences artistiques aussi bien musicales que théâtrales et cinématographiques, la faisant accéder ainsi à la notoriété. Ses créations chorégraphiques s'articulant autour du corps et de ses potentialités, sont des quêtes aussi bien identitaires qu'artistiques. Transgressant aussi bien les règles imposées par une culture d'origine que par celle d'une société qui le réduit à ces mêmes origines, Farid Berki, revendique une liberté de création totale et devient, pour reprendre le concept développé par Nathalie Heinich, Roberta Shapiro¹, un agent du processus d'« artification » d'un art longtemps considéré comme « moyen de divertissement ».

MOTS-CLÉS : hip-hop, Berki, artification, danse, théâtre, France, Banlieue

ABSTRACT: Hip-hop, a new artistic genre originally imported from America, will allow French marginalized categories, whom been deprived of any artistic representations to enter the closed world of arts. Highly suffering from racial discrimination, North African and African immigrants, who reside in France's inner city or "ghettoes", are considered peripheral categories. Although initially considered a passing artistic fad when it was first imported, hip-hop quickly become one of the most influential form of French popular music by which many young people and immigrants express their talents and break free from the zone in which they were confined for a long time. Farid Berki, choreographer and dancer, served as a prominent pioneer in today's hip-hop dance.

He was the first among his contemporaries to open the hip-hop dance to other artistic, musical, theatrical and cinematographic influences, thus giving it access to notoriety. His choreographic creativity; which basically articulated around the body and its potentialities, are both identity-based and artistic quests. Transgressing both the rules imposed by a culture of origin and by that of a society that reduces it to these same origins, Farid Berki claims a total freedom of creativity and becomes, to use the concept developed by Nathalie Heinich, Roberta Shapiro¹, an agent in the process of

KEYWORDS: hip-hop, Berki, artification, dance, theater, France, ghetto, Farid Berki

De la rue à la scène : la danse hip-hop

histoire d'une artification

exemple de Farid Berki

Le point de départ de cette communication, première ébauche ou exploration d'une thématique que j'exposerai dans les lignes qui suivent, est un simple constat d'un chercheur universitaire qui s'intéresse aux questions de l'altérité et des arts spectaculaires en lien avec le monde arabe. Ce constat est le suivant : En réalisant un travail sur le danseur et chorégraphe Radhouane el Meddeb, je fus amené à m'intéresser à la scène chorégraphique française dans laquelle évolue l'artiste tunisien. Et bien sûr, vu le grand intérêt que je porte à tout ce qui touche de près ou de loin aux artistes arabes ou d'origine arabe, je fus frappé par la présence assez remarquée et très forte des artistes issus de l'immigration maghrébine dans cet univers artistique. Certains de ces artistes occupent même des postes de responsabilité prestigieux au sein des institutions culturelles françaises : Kader Attou est depuis 2008 directeur du centre national chorégraphique de La Rochelle, Mourad Merzouki à celui de Créteil et Val de Marne depuis 2009. Je fus donc intrigué par cette donne, surtout qu'excepté dans le domaine des arts de la comédie de manière générale et dans le stand up plus particulièrement, il est rare que les artistes issus de l'immigration maghrébine bénéficient d'une telle visibilité. Le premier point commun entre tous ses acteurs culturels, en plus de leurs origines ethniques, est qu'ils appartiennent tous à la même catégorie sociale, celle évoluant dans ce qu'on appelle communément en France la banlieue ou les cités ; deuxième point, ils sont tous issus de la culture hip-hop et enfin leurs créations ont en commun une tendance marquée vers l'hybridité et le métissage. Leurs œuvres sont un espace d'interaction et d'échange dans lequel se croisent différentes disciplines et genres artistiques dont bien sûr le théâtre.

J'ai donc décidé, après beaucoup d'hésitation, puisque la danse est un univers qui ne m'est pas très familier sans m'être non plus totalement étranger, de consacrer une étude à ce phénomène artistique et sociétal dont l'article suivant posera les premiers jalons.

Le propos de cet article se déclinera en trois temps : dans la première partie nous essaierons d'exposer les conditions sociales et matérielles dans

lesquelles a émergé la culture du hip-hop en France, terreau dans lequel ont éclos tous les artistes dont j'exposerai le travail. J'essaierai dans un deuxième temps d'expliquer comment une culture populaire, celle des banlieues, qui se voulait identitaire, rebelle et « anti-système » a pu accéder aux espaces légitimes de la création et de la diffusion chorégraphiques en France. Pour cela je convoquerai la théorie de l'artification et les travaux réalisés par la chercheuse Roberta Shapiro. Et enfin, dans la troisième partie, je vais au travers de l'exemple de l'une des figures les plus représentatives de cet art, Farid Berki, essayer de voir comment s'élabore cette esthétique du métissage et quel regard ces « auteurs-chorégraphes » portent-ils sur leurs propres engagements artistiques et sur l'univers artistique dans lequel ils évoluent.

Au début ce fut le hip-hop

Le hip-hop vit le jour au milieu des années 1970 à New York. C'est un courant culturel qui regroupe selon Passeron les trois définitions du mot « culture » à savoir « un ensemble d'œuvres, un style de vie et une idéologie ». Il réunit différentes expressions artistiques articulées autour de la musique, rap, textes, peinture, tags et graff et danse, break dance et hip-hop. Ainsi le hip-hop réunit différentes disciplines habituellement séparées dans un style relativement unifié, et fréquemment associé dans la pratique.

L'histoire du hip-hop états-unien débute quand deux jeunes afro-américains Afrika Bambaataa et DJ Kool Herc, issus du fameux quartier du Bronx, décident, de faire face au fléau de la criminalité et à la violence perpétrés par les différents gangs et qui touchaient essentiellement la jeunesse la plus défavorisée, majoritairement afro-américaine, en proposant une alternative artistique, dont l'idée fut inspirée du *deejaying* qui s'est développé en Jamaïque. Pour mettre son idée à exécution, Afrika Bambaataa organisa les premières fêtes de quartiers, *block parties*, dans lesquels :

À l'aide de deux platines, il fait tourner deux disques vinyles simultanément, passant de l'un à l'autre, modifiant et coupant par moments le son pour créer des pièces instrumentales originales. Sur une scène improvisée à même le sol, il branche deux micros qui permettent aux jeunes des gangs – quasi exclusivement des garçons – de régler leurs différends par le biais d'une joute verbale. Puis certains membres du public développent des pas de danse rythmés par cette musique et se défient devant les spectateurs qui s'improvisent alors collectivement arbitres pour déterminer qui est le meilleur danseur des deux. Dans le même temps, d'autres commencent à recouvrir les murs mornes du quartier de fresques colorées peintes à l'aide de banales bombes de peinture aérosol.

C'est ainsi que la culture hip-hop voit le jour.

Face à l'engouement suscité par cette initiative, Afrika Bambaataa mit en place, la *Zulu Nation*, une structure informelle ayant pour but de promouvoir le développement de ce « *hip-hop mouvement* » en réunissant le plus grand nombre de membres des gangs, en les impliquant dans l'organisation de ces *block parties* et en édictant vingt « lois » que chaque *zulu* devait respecter.

« l'idéologie hip-hop » mise en forme par Afrika Bambaataa peut être résumée selon Vincent Dubois, très schématiquement par le fait qu'« elle procède de l'affirmation des Noirs américains face à la domination blanche, remettant en cause la prétendue universalité de la culture d'origine européenne et promouvant des valeurs et formes culturelles alternatives. Elle consiste également à rendre positive et créatrice l'énergie collective des gangs. Ces deux orientations donnent lieu à la "Zulu nation", rêve d'une vaste communauté fondée sur les valeurs de l'amour, de la paix, du respect et de la dignité retrouvée des minorités opprimées. »

Cette culture s'est d'abord répandue dans les grandes villes industrielles américaines puis dans quelques pays européens, dont la France dès le début des années 1980, puis finalement dans le reste du monde au cours des années 1990. L'acte symboliquement fondateur de l'implantation de la culture hip-hop en France fut celui de la création en 1984 de l'association « Zulu nation française » lorsque Afrika Bambaataa, de passage à Paris, confie à certains pratiquants la mission de fédérer les hip-hoppeurs de France au sein d'une organisation similaire à celle qu'il a créée à New York.

Il faut dire que la France est considérée, après les États-Unis, comme la seconde patrie du hip-hop. Car tout en s'autonomisant cette culture a connu et connaît encore un essor phénoménal.

Certains chercheurs expliquent l'implantation facile et rapide de la culture hip-hop au travers de ses différentes composantes en France par la situation très tendue que vivaient les jeunes des cités françaises, plus particulièrement les jeunes issus de l'immigration. Cette situation sociale précaire était due autant au chômage de masse dont les années 1980 marquent les débuts et dont les couches populaires furent les premières touchées et les plus durement frappées qu'aux différentes manifestations de racisme, d'exclusions et de rejet dont ils souffraient. Si certains jeunes optèrent pour des modes d'actions à caractère politique comme ce fut le cas pour « la Marche des Beurs » qui vit défiler des centaines de milliers de jeunes français d'origine maghrébine et africaine pour manifester leur colère face à l'injustice qu'ils subissaient, d'autres jeunes des quartiers populaires défavorisés choisirent le

hip-hop parce qu'ils y ont vu un mode d'expression original, accessible qui leur correspondait parfaitement et pour exprimer cette même colère et dire à leur manière qu'ils existaient.

Durant les années 1980 le hip-hop bénéficiera d'une grande audience médiatique car ce nouveau phénomène ne tarda pas à susciter l'intérêt des médias qui y ont vu une nouveauté et une expression urbaine représentative d'une catégorie sociale bien spécifique, celle des quartiers populaires et « des enfants de l'immigration afro-maghrébine ». Des émissions consacrées exclusivement au hip-hop vont être programmées sur les plus grandes chaînes nationales. La plus emblématique de ces émissions qui ont joué un rôle majeur dans la popularisation de cette culture fut « H.I.P. H.O.P. » conçue et animée par Patrick Duteil, *alias* Sidney. Cette émission diffusée à partir de 1981 fut la première émission au niveau mondial dédiée exclusivement au hip-hop. La presse écrite dans sa version généraliste et spécialisée s'intéressa aussi à ce nouveau phénomène en lui consacrant plusieurs articles. Le monde universitaire et scientifique, lui non plus, n'en fut pas en reste. Notons d'abord que les premières études consacrées à la question relevèrent presque toutes de la sociologie. Le premier article scientifique sur le sujet en France fut « Junior s'entraîne très fort, ou le smurf comme mobilisation symbolique », publié en 1985 dans la revue *Langage et Société* par les sociologues Luc Basier et Christian Bachmann. Ces derniers ont essayé de relier la pratique de la danse du smurf à des questions identitaires et y ont vu une sorte de double réaction et aux discriminations dont souffrait une frange de la société française et aux cultures d'origines. « Aux origines du smurf, écrivent-ils, on trouverait de leur part un double rejet : celui de la communauté familiale dont ils sont issus, et celui de la société qu'ils côtoient [qui] ne peut ni ne veut les intégrer. » Et, face à cette situation de rejet, « le parcours du smurfeur vise à l'arrachement du grand ensemble natal et à l'appropriation magique de la ville et des médias ». En 1995, Hugues Bazin écrit *La culture hip-hop*, ouvrage considéré encore aujourd'hui comme une référence en la matière, dans lequel il précise que le hip-hop est « indissociable du contexte urbain. Il se conçoit comme une réponse à un environnement plus ou moins hostile, celui des grands centres urbains marqués par la crise ou la désagrégation. Il appartient aux "cultures de la rue" qui impriment un mouvement de réaction face aux conditions de vie imposées par ce milieu. »

Les études portant sur les aspects esthétiques du hip-hop ne verront le jour qu'à partir des années 2000 quand certaines de ses expressions, surtout la danse, seront légitimées et accéderont au statut d'œuvre artistique.

Néanmoins, il faut dire que la médiatisation et l'intérêt dont bénéficiera le hip-hop ne tarda pas à s'estomper. Considérée comme une mode éphémère, certains journalistes n'hésiteront pas à annoncer la fin de cette culture importée, qu'ils qualifient de mode passagère.

Ainsi, dans *Le Monde*, dès avril 1984, le journaliste Alain Wais écrit :

Le smurf est la nouvelle panacée qui fait recette [...] Les marchands n'ont pas perdu de temps. La récupération d'un mouvement est un phénomène classique, c'est la meilleure façon de le propager mais aussi de le briser. Comment exploiter leurs dons sans se faire exploiter ? Pour les smurfers, la partie va se jouer serré, dans six mois le citron sera pressé et ils seront marrons.

Ainsi le hip-hop français connaîtra une traversée du désert que seuls quelques militants et mordus, regroupés en associations, qui considèrent cette culture comme un mode de vie plus qu'une mode, réussiront à maintenir avant que celui-ci ne connaisse de nouveau un regain d'intérêt et cette fois-ci de la part des institutions étatiques. Selon certains chercheurs « La fin de la médiatisation massive du hip-hop entraîne le développement de formes de médiatisation autonomes permettant aux pratiquants de rester en contact les uns avec les autres et de se réunir [...]. Cet épisode de creux médiatique est le moment d'un processus de redéfinition collective du sens attaché à la pratique par les « pionniers » qui survivent à la fin de la mode hip-hop. » Mais c'est surtout à travers la pratique de la danse que le hip-hop survit à la fin de la parenthèse médiatique des 1980.

Ceux qui ont continué à pratiquer et à diffuser la culture hip-hop, du fait de l'écart entre leurs pratiques et la norme culturelle dominante avaient conscience que pour que leur art continuât à exister, il fallait absolument qu'il soit accepté et surtout qu'il ait une légitimité.

Malgré l'engouement que le hip-hop suscita auprès de certains, celui-ci est resté circonscrit dans un milieu restreint, celui de la jeunesse des banlieues et surtout d'un point de vue artistique et technique leur art restait aux yeux de l'establishment assez rudimentaire et basique relevant de ce que beaucoup d'acteurs culturels considéraient, à cause des origines et de la classe sociale de ses pratiquants de « sous-culture ».

Pour accéder à cette légitimité il fallait que cette culture urbaine connaisse un processus d'artification qui en fera un art à part entière et la fera accéder aux lieux de légitimation.

Cette artification aura lieu grâce à des concours de circonstances politiques particulières qui virent l'élection d'un président socialiste, François Mitterrand, et l'accession de la gauche française au pouvoir. Les nouveaux

dirigeants, dès les années 1980, mettront en place des dispositifs d'action publique et une politique visant la démocratisation de la culture et l'« intégration par la culture ».

Les arts de la rue, dont bien sûr les disciplines hip-hop, ont été les premiers bénéficiaires de cette politique publique qui fut d'ailleurs qualifiée par certains de « politique publique du hip-hop ».

Cette politique connaîtra deux phases : dans un premier temps elle fut cantonnée dans le champ de l'action sociale ou socioculturelle et dans un deuxième temps elle subira le processus de l'artification et de la légitimation artistique. La première phase coïncide avec l'apparition des premiers acteurs institués du hip-hop quand des éducateurs et travailleurs sociaux voient dans cette pratique à la fois une valeur esthétique et éducative et une ressource pour l'action sociale. Comme l'a montré Virginie Milliot, ils s'en saisissent, dans une triple logique d'exposition, de socialisation et de reconnaissance, enclenchant le premier processus d'institutionnalisation.

Certains anciens danseurs, rappeurs ou artistes peintres ont été recrutés pour encadrer les jeunes des cités et participer à leur réhabilitation symbolique. Les associations promouvant la culture hip-hop bénéficièrent aussi des aides publiques. Néanmoins, cette action restait éloignée des circuits publics traditionnels de financement et de diffusion de la culture en France (Ministère de la Culture, DRAC, scènes publiques, médias, grand public, etc.).

La deuxième phase, celle de l'artification à proprement parler, qui marqua un tournant dans l'histoire du hip-hop, surtout de la danse, débute pendant les années 1990.

La danse hip-hop : de la rue à la scène

Comme l'a bien relevé, Roberta Shapiro dans ses différentes études, parmi les disciplines du hip-hop, ce fut la danse, désignée à ses débuts par le terme *Smurf*, qui a fait l'objet d'une institutionnalisation à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Cette expression artistique profita d'un contexte institutionnel favorable aux formes chorégraphiques émergentes. La danse devient même synonyme de l'accession du hip-hop à la reconnaissance officielle et l'objet d'étude par excellence de tous ceux qui veulent appréhender et expliquer le processus d'artification d'un art et d'une culture jadis considérés comme une mode passagère et un produit qui ne méritait pas le qualificatif d'art.

Afin de comprendre le processus d'artification qui fut à l'œuvre dans le champ de la danse hip-hop commençons par définir ce vocable.

De la rue à la scène : la danse hip-hop histoire d'une artification...

Double je(u) (2013)
Compagnie Milting Spot

Hip-hop aura (2009)

Compagnie Milting Spot

L'artification est un néologisme venant de l'anglais qui signifie « le processus de transformation du non-art en art ». Cette théorie récente apparue pendant les années 2000 en France, se veut comme un « nouveau champ d'investigation pour la sociologie de l'art, sous l'angle du changement social et culturel ». Il s'agit d'une théorie de l'action, « qui met l'accent sur ce que les gens font » dont le but est d'analyser le « déplacement de frontières » et de faire apparaître « l'émergence de nouvelles formes d'art ».

Dans son article « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », Shapiro prend comme exemple la danse hip-hop pour analyser et exposer le processus d'artification qu'a connue cette discipline. Elle a essayé de comprendre comment un art qui a été longtemps associé dans l'imaginaire collectif français à des « classes dangereuses » et à une jeunesse qui effraie est devenu aujourd'hui, près de trente ans après son introduction en France, une forme artistique et un courant de la danse contemporaine.

L'un des premiers signes de l'artification de la pratique de danse hip-hop est le changement d'appellation, c'est-à-dire le passage du smurf, par lequel on désignait cette expression corporelle intuitive et improvisée basée sur la performance sportive qu'exécutaient de jeunes banlieusards au qualificatif « danse hip-hop » qui requalifie cette pratique en danse lui reconnaissant ainsi le statut d'art puisqu'elle est intégrée dans la grande famille des « danses contemporaines ».

C'est une locution programmatique, qui trace pour l'activité qu'elle désigne une perspective à la fois institutionnelle, professionnelle et esthétique.

Institutionnelle, car la locution place sans ambages l'activité dans le monde de la danse à connotation savante, tout en la rapportant au mouvement hip-hop ; par construction, la locution relie ces deux mondes culturels et sociaux. Professionnelle, car ce faisant, l'expression en souligne le sérieux : la danse hip-hop n'est pas un jeu, mais une activité qui engage ; c'est une discipline, dans tous les sens du terme. Esthétique, enfin, car l'analogie fait de la danse hip-hop un genre artistique à part entière, au même titre que la danse contemporaine et la danse classique. Ce sont là les deux genres dominants en France, et qui, avec la danse jazz, sont reconnus et réglementés par le ministère de la Culture par le biais du diplôme d'État de danse instauré en 1989. L'ensemble de ces opérations sémantiques contribue à constituer la danse hip-hop en un genre artistique, qui sera stabilisé par trente ans d'institutionnalisation.

Ce glissement sémantique est en grande partie dû à une normalisation discursive dont les médias, la presse et les travaux universitaires ont été les acteurs. Car comme le note encore Roberta Shapiro, qui a consacré une étude importante à l'émergence de la critique artistique de la danse hip-hop,

la critique proprement esthétique des œuvres de danse hip-hop émergea dans la presse généraliste à partir de l'année 1997. Elle écrit :

Dans la presse, à la fois généraliste (Le Monde, Libération) et spécialisée (revues de danse, revues hip-hop), on voit émerger, [...], un discours critique structuré. Les journalistes cessent de se focaliser sur les caractéristiques sociodémographiques des pratiquants pour se transformer en critiques d'art. [...] On ne parle plus de jeunes mais d'artistes, de danseurs étoiles, d'interprétations et d'œuvres, qu'on analyse désormais à travers les catégories de l'histoire de l'art.

La deuxième étape dans le processus d'artification de la danse hip-hop est, selon Shapiro, celle « de l'extraction ou de la décontextualisation ». Dès les années 1980 la danse hip-hop s'autonomise par rapport aux autres disciplines telles le rap ou le graff en délimitant ses propres contours artistiques et esthétiques. Contrairement aux autres disciplines qui revendiquaient une sorte de pureté et résistaient à toute transformation en dehors de la culture d'origine, la danse a connu une ouverture sur des formes de danses similaires. Cette ouverture fut promue dès les débuts par les éducateurs qui en faisant travailler les jeunes avec des chorégraphes contemporains, sont devenus des médiateurs vers le monde du théâtre et de la danse ; ils deviennent parfois les premiers directeurs de compagnies. Cette ouverture impliqua inévitablement des changements importants dans la manière avec laquelle les jeunes artistes danseurs abordaient leurs arts, puisqu'ils délaissaient petit à petit la performance individuelle au profit de la construction d'une dramaturgie collective, et passaient de la démonstration à la représentation, et de l'improvisation à l'objectivation. Pour Virginie Milliot il s'agit du passage d'une danse de l'oralité à un art de l'écrit (chorégraphique).

La légitimation et l'artification de la danse hip-hop ne pouvaient pas s'accomplir sans la médiation des « détenteurs de capital culturel » à la tête des institutions culturelles légitimes, ceux qui ont les moyens de diffusion, de programmation et de financement, qui ont fait le choix de soutenir, les danseurs et les chorégraphes issus du hip-hop. Leur rôle d'intermédiaires culturels est donc un rôle d'intermédiation en légitimité sociale.

Ce sont, écrit Louis Jésus, eux qui font du hip-hop un objet digne d'intérêt pour les fractions intellectuelles des classes dominantes et des classes moyennes, parmi lesquelles se recrute le public habituel des institutions culturelles, et qui sont les architectes du mètre-étalon de la légitimité culturelle et du bon goût.

Viennent ensuite les festivals comme agents importants et efficaces de l'artification de la danse hip-hop et dans la structuration du milieu dans son en-

semble. Ceux-ci sont d'après Shapiro « de formidables machines à fabriquer de l'art, contribuant à mettre en scène, à mettre en forme et à mettre en ordre la danse ». Ainsi dès le début des années 1990, la danse hip-hop est programmée dans différents festivals de danse, puis quelques années après virent le jour des festivals dédiés exclusivement à cette danse. La première manifestation d'envergure fut les « Rencontres de danses urbaines à Villefranche-sur-Saône » en 1992. Ces festivals ne contribuèrent pas seulement à la diffusion de la danse hip-hop mais jouèrent un rôle important dans l'évolution même de cette danse. Parmi ces festivals prescripteurs, comme les appelle le Ministère de la Culture, figurent « les Rencontres de la Villette » et « Suresnes Cités Danse » qui consacreront un nombre important de chorégraphes et de danseurs qui sont devenus aujourd'hui des icônes de la danse hip-hop.

Une fois franchie l'étape de la reconnaissance et de la légitimation artistique et sociale, vient l'étape non moins importante de la professionnalisation qui permet à certains acteurs majeurs de cette danse d'avoir une situation matérielle confortable. La dernière étape de l'artification de la danse hip-hop est, selon Shapiro, « l'émergence de la figure de l'auteur ».

Afin de bien saisir l'émergence de cette figure toute-puissante, il faut « distinguer dans l'histoire des compagnies de danse hip-hop, quatre situations chorégraphiques idéales typiques. Dans les années 1980-1990, les premières années d'un groupe se passent souvent avec un éducateur chorégraphe. Puis vient le travail avec un chorégraphe contemporain, phase d'apprentissage des conventions de la danse de scène. Ensuite, presque tous les groupes connaissent une période de chorégraphie collective. Enfin, quelques années après, cette phase est suivie d'une scission au terme de laquelle s'affirment des chorégraphes, auteurs singuliers, qui logiquement, se séparent, pour former chacun leur propre compagnie. Les dossiers de presse commencent alors à décrire le hip-hop comme une « danse d'auteur. »

Hybridation, métissage : injonction ou parti pris esthétique

Néanmoins, ce dont Shapiro ne parle pas c'est que cette artification qu'a connue la danse hip-hop obéit à une logique de sélection. Puisqu'il est question d'une sorte de récupération par les instances de légitimation, que ce soit les intellectuels, les médias, les organisateurs de festivals etc., les artistes sélectionnés n'étaient-ils pas contraints de remplir une sorte de cahier des charges artistique concocté par ces mêmes décideurs qui consisterait à transformer cette danse urbaine, rebelle, et anticonformiste en un art normalisé, obéissant aux mêmes règles que les autres arts « officiels » ? Et le métissage et l'hybridation ne seraient-ils pas le moyen pour réussir cette naturalisation ? Était-ce

une démarche naturelle marquant l'évolution d'un art ouvert sur les autres expressions artistiques dont les acteurs aspiraient à plus de diversité ?

En effet, certains chercheurs comme Louis Jesu affirment que l'institutionnalisation du hip-hop s'est accompagnée « d'injonctions à l'hybridation esthétique » avec des formes culturelles plus légitimes, seul moyen permettant une reconnaissance institutionnelle durable. Et c'est dans le domaine de la danse que cette pratique interculturelle est la plus notable.

Celles qui sont le plus susceptibles de faire l'objet de cette consécration institutionnelle, écrit-il, sont des formes de danse hybridées avec des formes chorégraphiques plus légitimes ou qui reposent sur des genres musicaux plus nobles que le funk, l'électro, le breakbeat ou le rap. Il s'agit donc des œuvres qui s'alignent sur les critères formels nécessaires pour pouvoir prétendre s'insérer dans les réseaux de diffusions institutionnels légitimes, et notamment les théâtres et les opéras. Il s'agit ainsi généralement de spectacles obéissant à un format de scène (œuvres scénarisées organisées en « tableaux », port de costumes, conceptions de décors ad hoc, articulation de la chorégraphie avec une trame lumineuse et musicale gérée depuis la régie, durée comprise entre une heure et 2 heures). D'un point de vue esthétique, il s'agit généralement de mouvements qui empruntent à des genres chorégraphiques légitimes comme la danse contemporaine ou des danses traditionnelles. On y danse presque toujours debout, et les mouvements au sol caractéristiques du breakdance y sont généralement absents. Par ailleurs, les pratiquants de ce type de danse s'organisent presque toujours en compagnies (réunissant de quelques-uns à une vingtaine de danseurs), ce qui correspond là encore aux modalités de la pratique de la danse adoubee par les institutions culturelles légitimes, mais qui fait aussi référence aux crews qui sont la forme originelle de regroupement des danseurs de battles. Des exemples célèbres de ce type de danse en France et dans la période contemporaine sont les œuvres produites par les compagnies Accrorap, Käfig, Montalvo-Hervieu, etc.

Cette évolution de la pratique engendra de nouvelles esthétiques et transforma en profondeur la pratique de la danse hip-hop dont les jeunes adeptes ont dû se conformer au goût du public des théâtres pour reprendre l'expression de Virginie Milliot, ce qui suppose de dépasser les logiques figuratives et expressives de leur premier mode d'expression, mais aussi de « sortir du social », c'est-à-dire de détacher les signifiés de leurs créations de leur propre expérience, de s'extraire de leurs « appartenances particularistes », pour s'ouvrir à une logique formelle, pensée comme universelle.

Toutefois, Certains pionniers de cette discipline, tels Farid Berki, qui tout en étant conscient du risque que peut représenter une récupération qui dénaturerait l'art du hip-hop et le viderait de sa charge sociale, n'hésite pas à

emprunter les chemins du métissage et de la créolisation car il considère que le hip-hop est par essence un art hybride et que c'est un vrai moyen pour s'ouvrir sur les autres arts et autres publics afin de décroquer un art longtemps cantonné dans les cités.

Farid Berki : l'artiste des frontières

Pour donner un visage à la danse hip-hop et illustrer les propos avancés un peu plus haut, j'ai choisi parmi les différentes figures représentatives de cet art, Farid Berki qui est considéré par beaucoup de chercheurs et historiens du mouvement hip-hop en France comme celui qui, grâce à ses créations, fit sortir cette danse des cités pour les plateaux. L'artiste français qui se réclame comme un métis puisqu'il est le fruit de l'union d'une maman européenne chrétienne et d'un père kabyle musulman, appartient à cette première génération de jeunes qui ont découvert le hip-hop grâce à l'émission de Sidney.

À l'origine, je voulais faire du cinéma et je regardais régulièrement le ciné-club à la télé, se souvient-il. J'adorais à l'époque les films d'auteur, mais aussi d'arts martiaux et les westerns spaghetti. Lorsque le hip-hop est apparu, j'avais 17 ans. Avec les amis, j'écoutais de la soul, du reggae, la musique de proximité dans le quartier... C'est le sens de ce mouvement qui m'a donné envie de danser.

La danse sera pour le jeune artiste une révélation et un art dans lequel il se jeta à corps perdu et avec beaucoup de passion. Danseur de rue autodidacte, il acquiert petit à petit une formation éclectique en suivant des stages de hip-hop et surtout en participant à différents ateliers animés par des danseurs professionnels (Doug Elkins, Pierre Doussaint, Koffi Koko, Joseph Nadj...), issus de différents horizons artistiques (danse classique, jazz, danse contemporaine, africaine, claquettes, etc.). Il créa la compagnie Melting Spot en 1994 et se fait très vite remarquer grâce à sa première création *Fantazia* dans laquelle il utilisa 200^{m2} de toiles peintes et surtout désirent casser les codes d'une danse longtemps associée à la performance physique et aux battles fait preuve d'une grande audace en associant danse hip-hop et flamenco. Danseur et chorégraphe Farid Berki est un auteur qui revendique l'acte individuel de création et aspire à renouveler le genre en créant de nouveaux mouvements et explorant de nouveaux univers. Chose qu'il réussit avec brio et qui lui valut les éloges de ses confrères et de la critique spécialisée.

Originaire du hip-hop, Farid Berki en fait une technique originale en retenant l'essentiel pour construire une chorégraphie inventive et élaborée qui renouvelle le genre. Pas de prouesses démonstratives mais une véritable écriture dans l'es-

pace d'où surgissent des mouvements inédits. » écrira Agnès Izrine dans *Danse magazine*, à propos de son travail.

Trois années plus tard en 1998, il renouvelle l'expérience avec *Pétrouchka* qu'il présente dans son dossier de presse comme « Détournement chorégraphique pour cinq danseurs à partir d'une trame pittoresque inspirée du folklore russe en proposant une lecture singulière du ballet classique ».

Fardi Berki jette son dévolu sur l'un des ballets russes les plus emblématiques créé par le célèbre Daghlilev. Ce dernier aspirait, lui aussi, à renouveler le ballet romantique en s'ouvrant sur les autres formes d'art et en essayant de proposer des créations dans lesquelles sont harmonieusement associées musique, chorégraphie et décor. *Pétrouchka* est considéré aussi comme l'un des chefs-d'œuvre du chorégraphe russe Fokin qui choisit la musique de Stravinski pour l'accompagner.

C'est paraît-il le thème très contemporain de la manipulation à travers le personnage de la marionnette de Petrouchka qui plu et inspira Farid Berki et le poussa à imaginer des correspondances entre la gestuelle « guignol » et celle du hip-hop tendance « robot ». Comme pour une pièce de théâtre ou de ballet, il mobilisa toute une équipe artistique elle aussi métissée, éclairagiste, décorateur, graffeur, musiciens et danseurs, trois du Ballet de l'Opéra National du Rhin, et trois de la compagnie strasbourgeoise Magic' Electro.

L'originalité de ses créations et peut-être aussi le fait d'intégrer dans ses pièces des formes légitimes de danse bien reconnues et identifiées par le grand public, participa à lui ouvrir les portes et les espaces des lieux de spectacles, ballets et théâtres, les plus prestigieux. C'est ainsi que l'année suivante il poussa plus en avant son exploration de la musique classique toujours en la confrontant à la danse hip-hop en créant pour le festival d'Avignon Le Vif du Sujet, un Solo pour le danseur étoile Kader Belarbi auquel est associé le musicien André Minvielle.

Toutefois, l'ouverture opérée par Farid Berki ne concerne pas que les autres styles de danses et de musique mais elle toucha aussi les autres formes d'arts en général.

En 2004, le chorégraphe français décide de mettre en danse l'univers des arts martiaux qui l'a toujours fasciné.

Fan depuis l'âge de 10 ans des films d'arts martiaux produits par le cinéma de Hong Kong, des arts du cirque chinois et plus récemment du cinéma d'auteurs tel Chen Kaige (Adieu ma concubine, l'Empereur et l'assassin), je me suis rendu compte que, depuis ma première pièce Fantazia, des séquences inspirées des arts martiaux ont été présentes dans mon travail. Aussi, je souhaite aujourd'hui

prendre le temps de développer une pièce entière autour d'un univers fantastique, dans lequel on trouverait des disciplines telles que l'art de l'escamotage, la magie, et surtout la voltige, les arts du cirque que l'on retrouve dans les chorégraphies de Yuen Wo Ping, issu de l'opéra de Pékin et qui œuvre à Hong Kong.

Pour ce « conte chorégraphique » il choisit comme fable à son spectacle une vieille légende chinoise selon laquelle un empereur soumet à une épreuve de 600 jours chacun de ses six garçons confrontés à leur désir de succession au trône. Pour les arts martiaux, il fit appel à l'un des grands spécialistes chinois en arts martiaux, Yuen Wo Ping, à qui l'on doit d'avoir réglé les combats du film Matrix. Le spectacle se déroule en outre dans un décor fantastique créé par le dessinateur de BD François Schuitten. Afin de s'imprégner complètement de cette culture chinoise, Berki et ses neuf danseurs se déplacèrent même à Shanghaï où ils furent accueillis à l'académie de Théâtre.

Le spectacle, réunissant plusieurs ingrédients qui plaisent aux différents publics, arts martiaux, danse, décors fastueux, une trame simple et compréhensible..., eut un grand succès.

Brigitte Lemery écrit dans le journal *La voix du Nord* sous le titre « Un combat singulier et esthétique »

D'emblée c'est le décor d'une extrême beauté, surgissant de la pénombre, qui capte le regard et impose le silence. Un décor étonnant du dessinateur de BD François Schuitten, une œuvre d'art! [...] Chorégraphiée par Farid Berki, maître hip-hop, cette lutte de pouvoir, combat singulier, fastueux et austère, grave et cocasse est un somptueux manifeste artistique, brassant allégrement les styles (hip-hop, modern jazz, capoeïra, arts martiaux) confrontant les cultures, mixant les sons, cultivant les symboles.

Le succès de cette pièce lui valut une autre commande qu'il lui permit d'explorer un peu plus cet univers asiatique et qu'il concrétisa en mettant en scène *Soul Dragon*. Une création pour 30 danseurs et comédiens (dont 15 danseurs de l'Académie d'Opéra de Shanghai) qu'il présenta dans le cadre de « Lille 2004 Capitale Européenne de la culture ».

Farid Berki continuera à confronter son art à d'autres modes d'expressions issus de différentes aires géographiques comme dans *Deng Deng et Leda* où il s'est associé à des danseurs tachadiens.

Comme il a été mentionné dans les lignes précédentes, les œuvres de Farid Berki furent parmi les premières du genre à trouver leur place dans les lieux légitimes de l'art qui dans le cas de la danse sont les différents plateaux et scènes dont celles des théâtres. Comme on le sait le lieu façonne aussi le spectacle en imposant au chorégraphe un espace bien délimité avec ses contraintes et

ses limites. Cette contrainte, dans le cadre des danses hip-hop, poussera les chorégraphes à intégrer les codes de la représentation théâtrale comme les décors, les costumes, les lumières et un champ d'action bien circonscrit et une durée de jeu bien précise. On peut même parler d'une certaine dramaturgie qui rappelle celle des représentations scéniques. Le lieu peut aussi, et c'est le cas de Farid Berki, inciter les artistes à intégrer à leurs spectacles, des formes purement théâtrales. Dans la pièce *Oud*, « duo pour un comédien et un danseur », ce sont des mimes, une gestuelle burlesque, d'un côté, et danse et mouvements rythmés de l'autre qui ponctuent et donnent le ton à ce spectacle burlesque d'un comique extravagant qui fait penser par certains côtés, surtout la scène épurée et la situation absurde de deux personnages à l'attente d'un événement improbable ou d'un signal du ciel, du public ou du monde extérieur, à *En attendant Godot* de Beckett. Ce duo fut formé par le chorégraphe Farid Berki et le comédien Christophe Jean, adepte, d'après une notice glanée dans le dossier de presse, « de la confédération cinématographique des trois K : l'Américain Keaton, le Finlandais Kaurismaki et le Japonais Kitano ». Duo est une rencontre tout en délicatesse entre deux écorchés vifs et deux passeurs et passionnés des arts de la scène. Le théâtre et cette fois-ci, en usant de la parole, est convoqué par Farid Berki dans l'une de ses dernières pièces *Hip-hop Aura* (2009) Une conférence illustrée et débridée autour de l'histoire improbable du hip-hop. Il s'agit en effet, je dirais pour faire allusion à Rabih Mroué, d'une conférence non académique animée par un comédien et illustrée par deux danseurs (Patrick Sourdeval, Johnny Martinage et Olivier Lefrançois). Cette pièce est une plongée dans l'histoire du hip-hop à travers le regard subjectif de Farid Berki. Destructurant les clichés dont cette discipline fait l'objet, Farid Berki, nous livre une autre histoire presque utopique de cette danse urbaine. La sienne, où les différents arts, cultures et géographies se mêlent, s'entrecroisent et se fondent pour donner naissance à un art hybride, métisse qui ne reconnaît pas les frontières imposées par certains entre ces différentes expressions.

Récemment, en 2017, le monde du hip-hop, rendit hommage à ce pionnier des premières heures qui joua un rôle important dans l'artification et l'évolution de la discipline, en lui confiant l'organisation d'une soirée danse pour fêter le 25^e anniversaire du mythique festival Suresnes Cités Danse. Soirée pendant laquelle Farid Berki, 53 ans, met en scène un bouquet d'extraits décalés de pièces emblématiques du festival avec vingt-cinq danseurs vedettes représentant trois générations.

Farid Berki reste l'un des artistes qui ont façonné à leur manière la danse hip-hop en la faisant accéder au rang d'œuvre artistique à part entière et en

De la rue à la scène : la danse hip-hop histoire d'une artification...

Oud (2005)

Compagnie Milting Spot

Deng Deng (2008)

Compagnie Milting Spot

donnant ses lettres de noblesse à cette danse des rues longtemps considérée comme un produit sous-développé d'une catégorie sociale marginalisée et déconsidérée. Il redonna ainsi espoir à toute une génération d'artiste qui lui emboîta le pas. Son art est comme nous l'avons illustré et explicité est métis et ouvert sur le monde et sur les autres. Sa démarche artistique est originale, elle est basée sur une recherche permanente et une envie de dépassement et de soi et des codes établis pour aller à la rencontre des autres pour ancrer la culture hip-hop définitivement dans le paysage artistique français et mondial. Cette inclinaison au métissage fait partie de l'ADN même de Farid Berki, qui décrit et résume sa démarche artistique en disant :

Je suis un métis, j'avais moi-même des dispositions naturelles au croisement de cultures. J'aime beaucoup le hip-hop de théâtre, que je mêle avec d'autres registres, comme l'opéra traditionnel chinois. Cela donne des choses surprenantes, de nouvelles formes d'écriture. Mais il existe aussi un hip-hop de show, de battle. Ce qui forme un ensemble très riche, qui a intégré de nombreuses cultures, venues des pratiquants des premières années. C'est ce brassage que nous avons voulu partager à Villeneuve-d'Ascq, en 1994, et que nous continuons à véhiculer en France et à l'étranger.

Notes

1. Cette étude a été publiée en trois langues (arabe, français et anglais). Voir Omar Fertat, « Quand Radhouane el Meddeb investit le genre : Esquisse d'une nouvelle dramaturgie de corp », dans *Horizons/Théâtre*, n° 6, 2016, p. 42-68 ; « Radhouane El Meddeb's Experiments With Gender: In Search of New Bodies », Arab Stages, USA, Revue en ligne [<http://arabstages.org/>],
2. Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », in *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991, p. 291-334.
3. Louis Jésus, « L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », Thèse de troisième cycle, Université de Lorraine, Nancy, 2016.
4. Vincent Dubois. Hip-Hop. CNRS. Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, Larousse, p. 314-316, 2001. <halshs-00491298>, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00491298>. [Consulté le 26 février 2017].
5. D'autres explications liées au contexte politique et intellectuel ont été avancées pour expliquer l'implantation facile du hip-hop en France comme par exemple le développement au milieu des années 1970 d'une certaine « américanophilie », en réaction au totalitarisme du régime soviétique, dans les espaces de production idéologique en France, qui aurait poussé des intellectuels et artistes à promouvoir certaines expressions artistiques venues d'Outre-Atlantique, notamment de la musique rap. D'autres avancent l'histoire migratoire

de la France et plus précisément l'existence d'une grande communauté antillaise qui était plus réceptive des musiques afro-américaine et qui aurait fortement contribué à l'émergence de la culture hip-hop en France. D'ailleurs, plusieurs figures mythiques de cette culture sont issues de cette communauté, surtout dans la musique rap à l'image de MC Solar ou de Joey Starr.

6. Christian Bachmann et Luc Basier, « Junior s'entraîne très fort, ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et société*, n° 34, 1985.
7. Hugues Bazin, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
8. Nous pourrions citer à titre d'exemple le chapitre consacré au hip-hop par Jean-Louis Bischoff dans son ouvrage *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux : enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, Paris, L'Harmattan, 2007.
9. Alain Wais, « L'esperanto du smurf », Supplément « Loisirs » du *Monde*, 7 avril 1984.
10. Louis Jésus, « L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », *op. cit.*
11. Elle codirigea avec Nathalie Heinich un ouvrage très intéressant consacré au processus d'artification. Voir Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012, 336 p.
12. Roberta Shapiro. « Qu'est-ce que l'artification ? ». XVII^e Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, « L'individu social », Tours, juillet 2004, May 2004, France. 2004. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2> [consulté le 28 février 2017].
13. Roberta Shapiro, « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », dans Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, *op. cit.*
14. *Ibidem*.
15. Roberta Shapiro « L'émergence d'une critique artistique: la danse hip-hop », *Sociologie de l'Art*, n° 3, 2004.
16. *Ibidem*.
17. Louis Jésus, « L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », Thèse de troisième cycle, Université de Lorraine, Nancy, 2016.
18. Roberta Shapiro, « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », art. cité.
19. Il va même un peu plus loin en disant que les acteurs qui ne satisfont pas à ces exigences sont tout simplement exclus et marginalisés. Il cite surtout l'exemple de quelques artistes rappeurs qui parce qu'ils voulaient préserver la pureté originelle de leurs arts se sont vu exclus des festivals et des espaces médiatiques.
20. Louis Jésus, « L'élite artistique des cités Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », *Ibidem*.
21. Virginie Millot, « Vers une intégration pluraliste », *Les cahiers millénaires*, n° 19, supplément, Lyon, février 2000.
22. « Farid Berki, l'artificier de Suresnes cités danse », *Le Monde*, 05.01.2017. http://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/01/05/farid-berki-l-artificier-de-suresnes-cites-danse_5057955_1654999.html#IPCM7IdvDuuOf8M2.99
23. Luc Riolon réalise un documentaire sur cette expérience, produit et diffusé par France 2.
24. Extrait du dossier de presse de la pièce *Six fous... en quête de hauteur*.

25. Coproduite par la Cie Melting Spot, Le Bateau Feu-Scène nationale de Dunkerque et Lille 2004, *Six fous en quête de hauteur* a également bénéficié d'une action de mécénat de La Caisse des Dépôts et Consignations.
26. Le 27 mars 2004.
27. Extrait du dossier de presse de la pièce *Six fous... en quête de hauteur*.
28. Remarquons au passage que Farid Berki utilise le vocable « pièce » pour qualifier ses créations.
29. En 2010, cette création a fait l'objet d'une version remix qui s'inscrit dans le projet intitulé *Des légendes du Hip Hop à la danse d'aujourd'hui* porté par Kader Attou, Directeur du CCN de La Rochelle/Poitou Charentes.
30. Cette manifestation occupe une place importante dans la vie de Farid Berki puisqu'elle fut un déclencheur puisque c'est là-bas que ce hip-hopeur autodidacte, déjà converti à la cause depuis les années 1980 grâce à l'émission de télévision « H.I.P. H.O.P. » découvre Elkins, qu'il décide de suivre pendant sa tournée en France avant de et fonder sa compagnie, Melting Spot, un an plus tard.
31. Farid Berki, le danseur-chercheur qui a importé le hip-hop à Villeneuve-d'Ascq, La Voix du Nord, journal en ligne. [<http://www.lavoixdunord.fr/region/farid-berki-le-danseur-chercheur-qui-a-importe-le-hip-hop-ia28b50417n2428357>]. [consulté le 10 février 2017]