VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 2 | 2004

Sonorités Hip-Hop

Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation

Hip Hop Music and Dance: Close Ties Tested by Professionalization

Isabelle Kauffmann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1967>

DOI : 10.4000/volume.1967

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2004

Pagination : 73-91

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Isabelle Kauffmann, « Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation », *Volume !* [En ligne], 3 : 2 | 2004, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 02 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1967> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1967>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation

par

Isabelle KAUFFMANN

Cens, université de Nantes

Résumé. Le hip-hop est né et s'est formalisé dans la fête de quartier et la boîte de nuit. Ce contexte de production toujours actif génère des liens ténus entre musique et danse sur le plan esthétique et social. Les divisions stylistiques chorégraphiques sont structurées musicalement. Cela guide l'apprentissage et les goûts musicaux des danseurs ainsi que leur écoute, qui existe d'abord pour la danse. Le rapport des danseurs à la musique est effectivement marqué par une écoute collective liée au rôle du D.J. et des soirées, moteur du groupe social hip-hop. La pratique collective de la danse induit par ailleurs une écoute commune de la musique, et contribue à la cohésion stylistique et sociale de l'espace chorégraphique hip-hop. Ces codes spécifiques partagés sont source d'une cohésion accrue quand ils sont des critères de distinction dans une joute chorégraphique. Cette configuration est en cours d'institutionnalisation dans le champ des compétitions chorégraphiques hip-hop : les battles. Avec la professionnalisation qui se développe dans la musique et la danse, les relations sociales au sein du hip-hop et l'organisation des groupes de danseurs est perturbée. Le statut de danseur hip-hop se divise en danseur d'un côté, chorégraphe de l'autre. Il devient parfois compositeur de la musique des chorégraphies qu'il dirige. Il s'ensuit une innovation musicale spécifique à la danse hip-hop de théâtre. D'autre part, le danseur voit son ancien *alter ego* prendre une place dans une hiérarchie nouvelle, qui le situe au second plan. Il se trouve dépossédé de sa fonction de créateur, spécifique à la danse d'improvisation caractéristique du hip-hop.

Dans ce contexte de changement, les choix musicaux sont significatifs d'un positionnement vis-à-vis d'une norme esthétique, et de l'assimilation plus ou moins grande des traits stylistiques de la danse de battle, danse amateur, en cours d'institutionnalisation, à la danse de théâtre, professionnelle et instituée.

Mots-clefs. *Hip-hop — danse — musique — assimilation culturelle — auto-organisation*

Focaliser son regard sur une situation et une pratique à qui la scène a piqué la vedette : la fête, c'est éclairer sous un angle négligé les liens étroits qui rassemblent danse et musique. Le développement d'un courant artistique récent (tout juste vingt ans), porteur des signes vivants de son foyer originel et insurrectionnel, nous rappelle cette relation forte.

Le contexte de production (initial) du hip-hop est la fête de quartier et la discothèque. Ce sont des lieux de découverte, de rencontre, d'initiation et de représentation pour les danseurs et leurs émules. L'esthétique des disciplines musicale et chorégraphique s'y est formalisée sous l'aspect particulier de l'improvisation et du défi. Ce foyer, toujours actif, structure le rapport des danseurs à leur pratique, les sociabilités et les modes de collaboration qui ont cours au sein des rassemblements et activités hip-hop, notamment les battles et les soirées. Cela a forgé un lien spécifique entre la musique et la danse : si ces disciplines sont différenciées, elles sont interdépendantes, c'est une musique à danser qu'on écoute collectivement, liée à une pratique fédératrice de la danse de club. La professionnalisation a perturbé cette imbrication, les belles et les bonnes manières hip-hop se sont diversifiées. Il en a résulté une tension entre deux types de développement du hip-hop : l'assimilation aux différents champs de professionnalisation (l'événementiel, les théâtres, la télévision, l'industrie du disque, les discothèques...) et l'auto-organisation, où la pratique a lieu entre pairs, où elle est gratuite ; conforme aux débuts du hip-hop.

Peu de travaux scientifiques existaient sur le hip-hop avant son évolution professionnelle au cours des années 1990. Conséquence ou hasard, rares sont ceux qui s'attachent à montrer la structuration interne de la danse hip-hop. Souvent étudiée à l'aune de ses contacts avec les institutions du spectacle vivant et de l'éducation populaire (Shapiro & Bureau, 2000 ; Lafargue de Grangeneuve, 2003), elle est alors perçue d'abord dans ses modifications et ses adaptations. Mais par rapport à quoi se transforme-t-elle ? D'où vient-elle ? À quoi les danseurs hip-hop se consacrent-ils « avant » d'arriver dans les théâtres ? Ont-ils déjà fait leurs preuves ailleurs ? Ou bien en dehors des institutions en place, point de salut ? Ce sont les auteurs français qui privilégient cette approche, ils ont certes affaire à des institutions au poids autrement prégnant que dans les pays anglo-saxons. Chez ces derniers (Lachmann, 1984 ; Maxwell, 1997) nous trouvons une focalisation intérieure par laquelle il est possible d'observer l'organisation d'un courant souterrain en cours d'institutionnalisation. Ce sont aussi des auteurs qui écrivent alors que le hip-hop éclot ¹. Les rares auteurs

1. Ian Maxwell, sociologue australien, décrit effectivement la situation du hip-hop à Sydney au début des années 1990, situation qui rappelle celle des années 1980 en France.

français qui ont écrit avant le second âge du hip-hop (Bachmann et Basier, 1985) et les recherches de longue haleine, exposent également des analyses de l'organisation socio-esthétique hip-hop (Bazin, 1995 ; Milliot, 1997).

Il existe de fait une organisation de la danse hip-hop en dehors des théâtres, ou plus généralement des institutions en place. Cette structuration définit un type de pratique spécifique, une pratique amateur dans des cercles d'initiés, qui se trouve plus ou moins en tension avec le monde professionnel du spectacle (vivant). C'est à travers ces cadres sociaux que nous analysons ici la place de la musique dans la danse hip-hop.

Cet article s'appuie sur une enquête de terrain de trois années, pendant laquelle nous avons, notamment, suivi différents types de groupes de danse, fréquenté des lieux de danse en Île-de-France, dans l'Ouest de la France, et ponctuellement à Strasbourg, Montpellier, Lille et Hanovre : soirées, battles, salles d'entraînement et de cours, théâtres, répétitions, réunions de travail. Nous avons par ailleurs réalisé une trentaine d'interviews, parcours de danseurs de différentes générations intégrés au réseau des battles, des soirées et des théâtres : c'est-à-dire ceux qui sont connus des autres danseurs car ils se donnent à voir de manière réitérée, que ce soit dans des cercles (d'improvisation, de défi et de battle) ou sur des scènes, et qui alimentent ainsi le monde de la danse hip-hop, tant sur le plan symbolique (la danse en tant que forme esthétique) que sur le plan social (le réseau et l'interconnaissance).

Après un exposé des pratiques festives et compétitives de la danse hip-hop, nous décrirons les effets de l'institutionnalisation hétéronome sur ses rapports avec la musique.

Une histoire de genre : une grande proximité entre musique et danse

Dans la discothèque, version urbaine et juvénile de la fête, la division stylistique de la danse est structurée par la musique. C'est par elle que la danse arrive et c'est pour danser qu'on l'écoute. La boîte accueille et occasionne aujourd'hui, comme il y a vingt-trois ans (époque de l'introduction du hip-hop en France), un type de pratique improvisé et communautaire. C'est dans la boîte de nuit que les disques-jockeys et les danseurs se retrouvent ; lieu de leurs premières armes et espace de reconnaissance entre pairs. Il s'ensuit un rapport collectif et intuitif à la musique. Avec l'autonomisation du défi sous la forme du battle, les liens danseurs-D.J.'s se trouvent institués.

La division stylistique de la danse est structurée par la musique

Il existe cinq styles de danse hip-hop développés en France (dans leur ordre d'arrivée dans l'hexagone) : le break, le smurf (devenu poppin'-boogaloo), le lockin', la house et la hype (devenue new style et hip-hop). Ces cinq danses sont originellement dansées sur des musiques spécifiques, qui contribuent à qualifier l'énergie de chacune de ces danses. Le break est pratiqué sur une musique funk des années 1970 à la rythmique syncopée, appelée breakbeat. Le smurf sur du funk des années 1980 aux sonorités électroniques et au rythme binaire, nommé electrofunk. Le lockin' sur le funk et discofunk des années 1970. Ces trois danses sont dites « old school » puisqu'elles existent avant d'intégrer le hip-hop ². Autrement dit elles se pratiquent sur les musiques afro-américaine qui leurs sont contemporaines. Même cas de figure pour les danses dites « new school », la housedance et le new style. La première se danse sur de la house (music), la seconde sur du rap. Ces liens s'observent dans les soirées funk et hip-hop :

Le D.J. passe de la house, puis du funk et du breakbeat, ce qui fait râler les danseurs de house. Ils s'arrêtent net dès que la musique passe au breakbeat. [Festival, théâtre Malraux, 92, 1^{er} février 2002] ³

Ainsi que dans les entraînements :

Un jeune homme [...] entame un court passage de smurf dans un coin quand la musique change et passe d'une [musique de breakdance] à un style plus electro funk [musique de smurf]. Le smurfeur reprend. Malik ⁴ intervient alors : « Eh on essaie de *rester en break les gars, sinon ça va être le foutoir* ⁵. » [Entraînement FBI, gymnase de l'avenir, 44, 18h-20h, lundi 11 septembre 2000.]

La correspondance entre la valeur esthétique et la valeur morale de l'ordre stylistique apparaît clairement dans le cadre de cet entraînement. Et pourtant deux semaines plus tard :

La musique change, me semble plus electrofunk. Le jeune homme qui n'a pas fait de danse depuis deux ans se met à enchaîner blocages et ondulations. Yohann n'y résiste pas non plus. [*Ibid.*, lundi 25 septembre 2000.]

2. Ce sont cependant des échelles de temps très courtes au regard de l'histoire de l'art et même d'une trajectoire individuelle. Le lockin' serait né vers 1972, le break 1975, le poppin'-boogaloo 1978.
3. *Tous les noms propres des personnes et lieux qui sont extraits d'entretiens et de notes de terrain ont été rendus anonymes*, tant dans le respect de la vie privée des enquêtés que pour favoriser la prise de distance parfois difficile dans le cadre d'une enquête de terrain.
4. Malik est né en 1972 et commence la danse à l'âge de onze ans, en 1983. Il grandit en cité HLM, dans un quartier de Reyon, grande ville de l'Ouest, quartier où il vivait encore à l'époque de l'entretien.
5. C'est nous qui soulignons.

La formalisation esthétique des danses de club que sont les danses hip-hop obéit à l'ordre stylistique musical. La terminologie choréologique en témoigne. Le lockin' et le smurf sont nés en Californie, où ils sont appelés « funkstyles ». La breakdance tire son nom de la pause mélodique, le « break » dédiée au solo rythmique au sein d'un morceau. Le jackin', danse née à Chicago à la fin des années 1980, est appelée housedance en France, du nom de la musique sur laquelle elle est interprétée. Le newstyle, danse qui se développe au cours des années 1990 est également appelée hip-hop par ses adeptes, car elle est pratiquée sur le rap, emblème du hip-hop depuis le début des années 1990. Les différentes danses hip-hop ont toutes un lien éponyme avec la musique qui leur est associée.

Ce modèle américain original est quelque peu transformé au fil du temps et de l'espace, notamment en France. Quand l'apprenti danseur ⁶ découvre le hip-hop, il est tout autant initié à un genre chorégraphique qu'à un genre musical. Les tous premiers pas chorégraphiques ne sont pas structurés stylistiquement et tous s'essayaient plus ou moins à plusieurs genres de danse, comme l'illustre le récit de Fabrice :

Isabelle : *Donc toi tu passes au break. Comment tu passes au break, du smurf au break ?*

Fabrice ⁷ : *De toute façon, déjà, une, ces deux danses se rapprochent, se rapprochent dans le sens que c'est, c'est la même culture quoi, c'est dans la même culture, et quand tu vois du smurf à côté tu vois toujours du break, du moins à l'époque [1984-87] tu voyais toujours du break, comme tu voyais toujours un D.J., un rappeur ou un graffeur. [juillet 2002]*

Par ailleurs, avec l'arrivée de la hype (ancienne forme du new style) au début des années 1990, les danses dites « old school » semblent datées, plus personne ne veut danser ni le smurf, ni le break. Le phénomène est accentué par le développement des chaînes musicales. La transmission de la danse au sein du groupe Asphalte montre comment s'opère ainsi une forme de domination symbolique :

Isabelle : *Mais tu dis que vous montiez des choré... ?*

6. Nous nous limiterons dans le cadre de cet article à l'apprentissage spécifique au hip-hop, celui des entraînements.

7. Fabrice, 37 ans, d'origine antillaise, grandit dans une cité HLM d'une commune de Seine-Saint-Denis, où il vit encore. Danseur, puis rapidement breakeur, il découvre le hip-hop en 1982 et fait partie dans le courant des années 1990, de deux compagnies pionnières du hip-hop français : Phast Forward et Frères d'Azil. En 2002, il fonde son propre groupe.

Mickaëla⁸ : *De clip vidéo. Si, il y avait des clips vidéo quand même, à l'époque, Michael Jackson, tout ça et en fait donc moi je regardais pas, j'avais pas les chaînes qu'il fallait à la maison, mais Dikool en fait il faisait exactement les mêmes choré qu' à la télé et nous on croyait qu'il inventait, moi je le prenais pour un dieu ce mec là ! Il prenait tout à la télé et je le savais pas !*

Émilio : *On était complice.*

Mickaëla : *Ils étaient tous complices, ils prenaient tous les pas à la télé et nous on savait pas, on n'avait pas la chaîne.* [Novembre 2001]

L'imbrication stylistique danse-musique est soutenue par l'effet de mode et le développement du vidéoclip qui associent et médiatisent danse et musique sur un même support. Avec la complexification du hip-hop, les possibilités de distinctions stylistiques possibles augmentent.

Depuis la venue de pionniers américains en France, les échanges entre les deux pays se sont accrus et un élan quasiment dogmatique a motivé le développement de battle de plus en plus institué. L'institutionnalisation se manifeste également par la spécialisation des D.J.'s. Ainsi, lors de la rencontre Standing Ovation, qui se déroule chaque année, depuis trois ans, dans un gymnase d'Île-de-France, il y a un D.J. funk, un D.J. house et un D.J. hip-hop. Le premier mixe pour le lockin' et le boogaloo-poppin' (smurf), le second pour la house et le troisième pour le new style. Les danseurs transfuges entre les styles sont inhabituels dans le cadre de la « compétition honorifique » (David Lepoutre, 1997). Cette catégorisation stylistique est de plus en plus structurante, notamment vis-à-vis de l'entraînement régulier des danseurs, car si tous pratiquent plus ou moins différentes danses hip-hop, très peu sont reconnus, ou ambitionnent de le devenir, dans plusieurs styles.

Musique et danse sont encadrées car héritières vivantes de la fête, cérémonie et auto-célébration de la pratique et du groupe qui la porte. Les spécialisations stylistiques sont des moyens de distinction individuelle et collective dans un espace social naissant. Qu'il s'agisse d'écouter pour improviser et interpréter au mieux, ou qu'il s'agisse de programmer et de composer ; le choix musical du danseur correspond à une prise de position stylistique et prend sens collectivement.

8. Mickaëla, née en 1971 d'un père juif d'Afrique du Nord, d'une mère venue du pays des corons, grandit dans la commune de Seine-Saint-Denis où elle réside encore aujourd'hui, en cité HLM. Elle commence à danser vers 1984 dans des compagnies pionnières, puis elle suit le parcours modèle du danseur hip-hop « à la française », elle fonde son propre groupe, Soul System, et devient danseuse-chorégraphe dans la première moitié des années 1990, participe aux rendez-vous historiques mis en place par les institutions culturelles. Depuis 1998 sa compagnie est reconnue par la critique artistique et reçoit des subventions publiques.

Écoute collective et pratique festive et compétitive

La soirée est un rassemblement pour danser à l'appel d'un D.J. Des rendez-vous célèbres ont ainsi marqué les trajectoires de danseurs et l'histoire de la danse hip-hop. Le terrain vague de La Chapelle⁹ à Paris a vu se réunir, à l'appel du D.J. Dee Nasty, smurfeurs et breakers, graffeurs, MC's et D.J.'s (ainsi que l'adepte lambda, ami des pratiquants). Ce rassemblement a contribué à fonder le hip-hop francilien, son rôle structurant est dû au fait qu'il rassembla des *happy fews*, noyau nécessaire à la diffusion et au développement d'un style, d'un courant esthétique. C'est donc la musique, le D.J., qui rassemble les autres.

La perception de la musique est collective, car c'est une musique « à danser », et parce qu'elle est liée à une pratique collective de la danse. L'écoute musicale est un plaisir partagé. C'est un moteur fondamental de la fête hip-hop. Elle anime les corps et devient un trait d'union. L'écoute est portée par la pratique de la danse elle-même collective. Qu'ils soient en soirée, en entraînement, en répétition ou en représentation, les danseurs sont un collectif dansant, simultanément ou pas, mais sur la même musique. Elle sous-tend un lien social, chorégraphiquement construit¹⁰. La reconnaissance du morceau est fédératrice, elle permet de partager des codes stylistiques. L'un des objectifs du danseur est de connaître par cœur les morceaux du répertoire, musical et gestuel. Dans cette optique, la boîte est un lieu d'initiation et d'érudition à un mouvement, à un courant. On a affaire à la formation et à l'apprentissage d'un répertoire entre pairs.

L'écoute partagée connaît une plus grande intensité quand la dimension collective de la danse est formalisée. Le moment où l'écoute, la bonne écoute, est la plus décisive est celui du défi, ou du battle, rencontre compétitive entre deux danseurs, ou deux groupes de danseurs. Connaître les morceaux du répertoire par cœur permet d'improviser plus librement, d'une part, la musique sert de cadre à la création, d'autre part, elle souligne le mouvement et fait que le « public » sera ravi par la prestation du candidat. Le « public » étant constitué de pairs, il connaît lui aussi ces standards et apprécie d'autant plus les dialogues improvisés danseur-musique. Les accents, les silences et autres soubresauts de la musique intensifiés par la chorégraphie du concurrent suscitent généralement des cris et des sifflets d'enthousiasme participatifs.

9. À voir : un film d'archive dans le documentaire *Writers*.

10. Sur la construction sociale de la relation chorégraphique, voir Milliot, 1997, Lepoutre, 1997, Kauffmann, 1997.

Cette proximité entre le « public » et le danseur de défi rappelle la délimitation irrégulière des sphères d'activité : la danse hip-hop se pratique entre pairs, elle est donc gratuite, il n'y a pas de public autonomisé en tant que tel dans le cadre des défis. Toutefois son institutionnalisation en battle durcit la frontière entre les danseurs concurrents et les danseurs spectateurs : scène, gradins, jeu de lumière sur la scène théâtralisent la manifestation. Avec la localisation du défi dans un gymnase, ou une boîte de nuit, ou une salle de spectacle, un droit d'entrée apparaît pour les danseurs-spectateurs. Tout cela introduit une distance entre le danseur qui regarde et le danseur qui participe. De même la frontière entre chorégraphe et danseur n'est pas significative ici puisque le danseur de club, de défi et de battle est improvisateur, il est par définition créateur de ses mouvements et de leur enchaînement. Emprunter une figure ou une combinaison de figures à un autre danseur, c'est « pomper », c'est-à-dire imiter, donc tricher. Il existe un geste pour désigner ce fait, signe de son importance.

Le défi est une autonomisation de l'improvisation face-à-face qui a lieu en boîte de nuit entre danseurs émérites. Il n'y a pas de différenciation statutaire entre les danseurs et le public, le cercle est formé par des danseurs qui pourraient se retrouver au centre du cercle. L'activité est vouée à classer les danseurs entre eux, son but est la distinction interindividuelle au sein d'une pratique commune. L'un des moyens de se distinguer est la musicalité, le lien expressif à la musique. C'est donc un enjeu de taille qui motive l'acquisition d'un capital musical. Par ailleurs, la pratique improvisée, et surtout compétitive, implique une connaissance partagée de la musique qui concourt à la formation d'une communauté stylistique. L'appartenance à un style chorégraphico-musical marque une identité entre les danseurs.

Sous-culture juvénile et populaire, le hip-hop structure les sociabilités au-delà du cercle de pratiquants et structure les individus au-delà d'une pratique.

Malik : j'sais pas comment te dire ça, c'était... au feeling quoi on faisait ça ! Et ça v'nait vite parce que c'était not' truc quoi ! C'était not' truc, on l'avait tout d'suite, dès qu'on l'a, dès qu'on a écouté cette musique là, on s', moi j'me suis dit c'est pour moi.[...] nous le rap c'était un état d'esprit à la limite, c'était un état d'esprit qu'on avait entre nous, on s'comprenait à travers le rap.[...] D'fàçon dans l'quartier on écoutait que des musiques comme ça. C'tait simple, c'tait soit la funk, soit d'la musique comme ça, ou soit les musiques hyper traditionnelles, les musiques arabes. [Octobre 2000]

Dans un espace esthétique spécialisé les distinctions entre individus relèvent de détails d'initiés. Ces distinctions symboliques sont autant de définition identitaires, « murs invisibles » qui font qu'on *entre* dans le hip-hop, et qu'il faut posséder une clé.

Apprentissage autodidacte en soirée et rapport intuitif à la musique

De ce contexte de production procède une pratique fondée sur l'expressivité individuelle, le mimétisme gestuel et le plaisir musical source d'un rapport intuitif à la danse et à la musique.

Isabelle : *C'était quoi les petits spectacles dont tu parlais*¹¹ ?

Fabrice : *Non ! Mais non ! C'était des petits trucs, je sais pas moi, fête de quartier... je sais pas moi, des petites télé, des petits trucs comme ça [...] On préparait rien du tout ! On s'entraînait parce qu'on s'entraînait : toc ! allez ! on y va ! C'était pas organisé, c'était pas structuré, quand on faisait des spectacles on faisait des petites chorégraphies comme ça, c'était plus des freestyles, ou sinon faire le pantin derrière des chanteurs des trucs comme ça tu vois et voilà. Mais le truc, le kiff c'était de danser on préparait pas des machins, on préparait pas des spectacles, ouais on va être au point ! 5,6,7,8 ! Non, on savait même pas compter, y avait pas 1,2,3,4,5,6,7,8 ; y avait pas ça, c'était la musique, t'écoutes la musique, t'es dans la musique, t'as pas besoin de compter quoi[...] et nous à l'époque c'était au feeling, et comme on se prenait pas la tête avec les chiffres un et huit, comme on se prenait pas la tête, le feeling faisant que on était, ça tombait ensemble quoi. [juillet 2002]*

La situation que décrit Fabrice est de fait toujours d'actualité pour les danseurs qui apprennent en autodidactes. La question des comptes, un symbole de la « rationalisation »¹² de la danse se retrouve dans les propos de Cobra¹³ :

Cobra : *J'comptais pas avant. C'est depuis qu'on tourne bien que je compte... avant j'pouvais compter jusqu'à quinze. [rires] Ah ouais quand tu connais pas. Moi, pour moi la musique c'est infini. [...] mais du moment, toujours sur le beat du mouvement, qu'tu restes sur la caisse claire. Alors pour moi comme j'étais musical, bon euh 1-2-3-4-1-2-3-4, pour moi le 4 ou le 8 c'était p'être un 11, un 8 ou un 15 pour moi, mais j'étais toujours sur le tempo. C'est ça qu'était bien aussi. [Avril 2001]*

Dans le cadre des cours, la relation intuitive à la musique se transmet de manière non réfléchie et volontairement. Zacharia ne compte pas dans ses cours, il ponctue le tempo et les accents des mouvements par des onomatopées. Nombreux sont les enseignants qui agissent ainsi de manière

11. Référence au récit de la période des débuts : 1982-1986.

12. Il s'agit en fait de l'acculturation du hip-hop aux danses dites « savantes », la danse classique et la danse contemporaine.

13. Danseur né en 1968, d'origine antillaise, il grandit dans une cité HLM de Seine-Saint-Denis, part vivre quatre ans aux Antilles, alors qu'il est jeune adulte puis s'installe à Paris. Il découvre le hip-hop en 1983 et devient d'emblée smurfeur. Il a fait partie de la même compagnie que Fabrice pendant plus de cinq ans, avant de fonder lui aussi son propre groupe en 2004.

habituelle, incorporée, Zacharia le fait de manière calculée, il le revendique et s'y tient, contre un « lissage » du hip-hop.

Quand le danseur ne dispose pas de musique, il devient producteur d'un rythme, voire d'une mélodie, manifestation du mouvement dansé. Les entraînements hip-hop relèvent souvent de l'auto-organisation : obtention d'un créneau horaire dans une maison de quartier, dans un gymnase municipal, voire investissement d'une place publique (galerie commerciale, rue piétonne, carrefour touristique). Dans tous les cas, ce ne sont pas des lieux prévus pour danser et il appartient aux danseurs d'apporter leur propre matériel de sonorisation. Si le « responsable » de l'accès au lieu n'amène pas de poste, il arrive que des entraînements se fassent dans le silence.

Ce soir il n'y a pas de poste, les breakers s'entraînent sans musique. Cobra a des écouteurs sur les oreilles. Il y a du passage, des jeux de poignées de mains. Quatre Hobo's Posse sont là, mais ne s'entraînent pas. [Aux Halles, Paris, vendredi 16 octobre 2001, 21h40-23h30].

Je dis à Mo : c'est tranquille... Il me répond : le mec qui avait la musique est parti ; ça discute plus... [*Ibid.*, dimanche 9 mai 2002, 22h45-00h00].

C'est alors les mouvements du corps qui rythment à eux seuls l'espace et le temps. Les onomatopées des smurfeurs et des lockeurs, le souffle des breakers, le martèlement du sol traduisent la musique intérieure sur laquelle ils dansent. Si par chance un beat boxeur ¹⁴ est là, il va improviser un rythme selon son inspiration.

Isabelle : *Ah ouais en fait... c'était pas vraiment d'la danse...*

Malik : *Pour moi au départ, non, euh... Bah les gens appelaient ça d'la danse, c'était entre le oui et le non.*

- *C'était toujours sur d'la musique.*

- *Ouais, tout l'temps. Ou le... t'sais le mec, quand on n'avait pas de musique, il f'sait le... theu, theu...*

- *Ouais, le human beat box.*

- *Ouais voilà. Beat box... Voilà quoi. Et euh... Et c'était une bonne époque, c'est vrai c'était bien...* [Octobre 2000]

Un exemple, certes suscité par la caméra, illustre cette situation, dans le documentaire de Luc Riolon : *Hip-hop Fusion*. Le réalisateur interview des danseurs dans le forum des Halles, une petite démonstration s'ensuit, Frédéric, un « ancien », se met à improviser en (human) beat box.

14. Le (human) beat box est un art buccal percussif : le beat boxeur imite la boîte à rythme, le DJing et va parfois jusqu'à pasticher un tube connu de tous.

La relation intime entre la musique et la danse repose dans le hip-hop sur le contexte de production festif et compétitif. Il façonne un rapport intuitif des danseurs à la musique lié à l'autodidaxie et à l'improvisation. La proximité entre la danse et la musique est aussi due à la relation d'écoute, le danseur n'est que très rarement producteur. La professionnalisation des danseurs va transformer ce lien.

La professionnalisation : une institutionnalisation hétéronome.

Au cours des années 1990, les pionniers du hip-hop, en particulier les rappeurs, les D.J.'s et les danseurs, se professionnalisent. Ce processus peut, *a posteriori*, sembler « naturel », suite à la décennie 1980 de découverte et de formation. Mais cela n'a pas été vécu comme tel par les danseurs de la première heure. Ils ont expérimenté l'ouverture des institutions culturelles publiques à ce genre nouveau. Ils ont découvert d'autres manières de faire et de penser : celles de la danse de théâtre, du show-business, de l'événementiel. La danse est devenue un produit que l'on peut vendre. Les crews sont devenus des compagnies et c'est toute une partie de l'organisation sociale de la pratique qui s'est modifiée. C'est également la forme et le sens de la danse hip-hop qui se sont diversifiés. Il y a deux grandes répercussions au niveau des rapports danse-musique : la concentration des activités de création entre les mains du chorégraphe, avec pour conséquence la dépossession du danseur de sa fonction créatrice, et une assimilation esthétique du spectacle de danse hip-hop au milieu professionnel côtoyé.

Concentration des tâches hip-hop

Avec la transformation des crews en compagnies, les chorégraphes commencent à administrer l'association, structure juridique de la compagnie. Il arrive qu'ils composent eux-mêmes la musique de leur chorégraphie.

Mickaëla : *À partir de 96 avec La Villette, structure chorégraphique, [...] début de travail musical. On fait nos sons. [...] Après quand on a commencé à avoir des machines, on avait au début une toute petite boîte comme ça où tu pouvais mettre juste un son dedans et je faisais doum, doum, doum doum. Emilio pendant ce temps là il faisait autre chose sur les platines et après je faisais toum toum, tac, il lançait le son et bon on faisait toute notre bande son d'une demi-heure sans s'arrêter, parce que si tu t'arrêtais fallait tout recommencer*

depuis le début ! [rit] Ah ouais à l'époque quand on travaillait nos bandes son, on passait de la platine disque à la petite boîte qu'on avait, le casse-tête ! [Novembre 2001]

Néanmoins, les groupes collaborent souvent avec un D.J. :

Isabelle : *Par rapport à la musique, elle a été composée en fonction de la chorégraphie ou César vous a apporté... ?*

Cobra : *Non, voilà c'est ça, il nous a apporté ce qu'il avait, parce qu'on devait mettre des bruitages, on devait mettre plein de trucs. Bon, il y avait plein de thèmes, [il y avait] un thème Afrique, il y [avait] un thème usine, il y [avait] un thème... l'armée, tu vois [...] mais c'était influencé par la chorégraphie et ça a [joué] simplement sur les thèmes. [Février 2002]*

Émilio, Mickaëla, Fabrice et César partagent un point commun, ces chorégraphes sont des « anciens ». Ils ont connu, vécu, accompli les premiers pas du hip-hop en France. C'est sans doute cette socialisation qui date des débuts du hip-hop qui favorise une transdisciplinarité. César, est un ancien membre des French B-Boy Crew (FBC), un groupe de jeunes danseurs célèbre au début des années 1980. Il est au départ autant breakeur que D.J., puis il se concentre sur la composition musicale, et sur la chorégraphie, notamment à cause de douleurs physiques. Même cas de figure pour Émilio, l'un des chorégraphes de Soul System. Il ne breake plus, se limite à composer la chorégraphie et la musique en coopération avec Mickaëla (qui elle danse toujours). Un home studio occupe le tiers du salon d'Émilio, dont un mur entier est recouvert d'une collection de vinyles de plus de vingt ans. Mickaëla et Fabrice disposent tous les deux d'un capital culturel de cité (c'est également le cas de César, français de souche, « [qui] a grandi avec les Blacks et les Reu-beus ¹⁵ »).

Mickaëla : *Parce qu'avant je jouais beaucoup en live, j'aimais ça, c'était beaucoup de percussions, je faisais aussi le mix, Émilio m'avait donné goût à ça. [...] à cette époque là quand on travaillait au centre de loisirs, c'était un quartier noir-africain, donc euh la directrice de ce centre de loisir était marié avec un musicien africain et on faisait très souvent des fêtes traditionnelles, djembé, moi je jouais beaucoup à cette époque des rythmes et je dansais, c'est là où j'ai connu la transe, c'est là où j'ai pris goût aux danses traditionnelles.[...] c'était pour le plaisir ; c'était pas pour le spectacle, c'était une formation, c'était autre chose, c'est là où j'ai commencé à avoir l'oreille, à avoir le rythme à créer des rythmes, ça s'est fait dans les fêtes, pareil que la danse en fait. [Ibid.]*

La trajectoire de Mickaëla est étayée par un environnement familial relativement propice, une mère qui aime organiser des banquets, une sœur danseuse aux Folies Bergère, un premier frère

15. Verlan du mot « Beur ».

chanteur puis écrivain et un second dans la logistique de spectacle. Fabrice bénéficie lui d'un proche qui va le guider :

Fabrice : [...] mon frère c'était un fanatique de [James Brown] et j'ai beaucoup écouté ça, la soul, la funk, en passant par le zouk, la salsa, la musique africaine et tout ça, mais je pense que y a une culture musicale aussi, [...] je suis pas né dans le hip-hop, mais je suis né dans ses influences.[...] avec les, on va dire les parents du hip-hop, j'ai connu les parents du hip-hop au travers [de] mon frère, ouais. [Juillet 2002]

Initiée à la musique africaine dans les fêtes de quartier, percussionniste, Mickaëla a un rapport à la musique pratique, intuitif, et savant à la fois, le tout sert une chorégraphie et une danse sensualiste, concrète, où le son est au service du geste. Les repères dans la musique de leur création en cours ne sont pas une partition, des comptes ou des mesures, mais des sonorités, des « nappes » sonores et des cloches :

La musique n'est pas ordonnée en séquence de huit temps, mais en « nappe », comme ils disent. Mickaëla donne le rythme ainsi « tac, tac, tic, tac ». [...] ils ont pris conscience de ce qui se faisait et de ce qu'ils faisaient (cf. entretien de Mickaëla ci-dessus) et inventent par rapport à cela.[...] Mickaëla, Joséphine et Émilio continuent à chercher la fin du mouvement. Mickaëla : « J'ai deux cloches ¹⁶. » Émilio juge en regardant les différentes tentatives. La contrainte principale semble être de faire coïncider l'arrivée de ce déplacement avec la musique. [Répétition Soul System, jeudi 22 novembre 2001, théâtre Jean de La Fontaine, Seine-Saint-Denis, 10h45-16h15].

Ces désignations plus concrètes permettent sans doute aux danseurs de ressentir davantage la musique. À aucun moment ces derniers ne se plaignent de ne pas se repérer dans cette grille. L'usage d'une telle catégorisation est induite par le rôle de créateur des deux chorégraphes, elle offre une entrée supplémentaire dans leur univers esthétique *via* la musique. C'est un travail de composition électronique qui s'appuie sur une connaissance encyclopédique de la musique hip-hop, funk et afro-américaine ¹⁷, mais également, ponctuellement d'autres sphères musicales, comme Yma Sumac, ainsi que des sons, bruits, enregistrements, composés, recomposés, etc.

En termes de division du travail, cela implique une concentration accrue aux mains d'une ou deux personnes :

16. C'est leur unité de mesure musicale; entre deux cloches, il y a une nappe.

17. Quiconque voudrait s'y adonner peut commencer par jeter un coup d'œil au très riche site de maître Goodka, DJ dévoué aux danses hip-hop old school, danses du funk : <http://www.goodka.co/>.

Émilio demande à Mickaëla de refaire ce qu'il y a avant pour qu'il ait un repère visuel, puis de le faire doucement deux fois. Travail de synchronisme entre la lumière, la musique et la chorégraphie. [...] La manière dont ils créent ce passage de dix minutes, me donne l'impression qu'ils construisent un puzzle à *n* dimensions : entre les danseurs (taille, possibilités choréiques, avis), entre les lumières et la musique, entre les différents mouvements, etc. [*Ibid.*].

D'autre part, la professionnalisation permet aux compositeurs d'acquérir un statut, serait-ce ponctuellement, comme le souligne Mickaëla :

[...] comme on est subventionné, [...] je suis payée si je fais un peu de bureautique, nos répétitions elles sont payées, la musique quand on fait le son, on est payé. Maintenant, on est payé pour tout ce qu'on fait donc... et je touche les ASSEDIC, ça aussi. [Novembre 2001]

Salariée de sa compagnie, Mickaëla bénéficie d'un statut dont peu de compositeurs hip-hop bénéficient, et dont ils ne soupçonnent peut-être même pas l'existence, puisque seule la danse (dans le hip-hop) est quasi entièrement produite par des soutiens publics.

La professionnalisation instaure un nouvel ordre statutaire dans le crew de danseurs. Le statut de danseur se différencie de celui de chorégraphe, deux fonctions se distinguent. D'autre part, le danseur est le seul représentant du monde hip-hop au sein du monde des théâtres subventionnés. Le leader devenu chorégraphe concentre également l'activité de compositeur, car quasiment aucun D.J. n'opère cette « migration » sociale, même de manière « pendulaire ». Ces nouveaux statuts sont ceux de la danse contemporaine (danse dominante en France, dans le monde des théâtres subventionnés).

La dépossession du danseur hip-hop de la fonction de créateur officiel

C'est une hiérarchisation redoublée que certains danseurs peuvent refuser. Dans les différents groupes en question des scissions ont eu lieu, entre autres à cause de tensions vécues comme un autoritarisme pesant d'une part, un manque de respect d'autre part.

Une fois le dictaphone éteint Wadi¹⁸ continue de parler, notamment de son départ de Phast, je lui demande comment cela s'est passé. Il m'explique que Césaire lui a demandé de partir grosso modo parce qu'il deman-

18. Né en 1972, Wadi rentre dans la compagnie Phast Forward en 1989 à l'âge de 17 ans. Il grandit dans une cité HLM du 77 puis vagabonde. À l'époque de la troisième et dernière partie de l'entretien il vient tout juste de quitter sa

dait trop de chose. Wadi me dit qu'il a besoin d'accents dans la musique pour danser, il l'a répété à Césaire plein de fois ; ce dernier bien qu'acquiesçant à chaque fois, n'en tenait jamais compte. Au bout d'un moment Wadi en a eu marre. [Octobre 2001]

On voit ici une distinction d'activité calquée sur le modèle des danses classique et contemporaine qui n'a pas lieu dans le hip-hop, en dehors des compagnies. Cela dépossède les danseurs de la fonction de créateur habitués à la liberté de la danse individuelle et improvisée. Cette caractéristique est sans doute un obstacle à la durée des projets collectifs dans la danse hip-hop. Au contraire, dans le battle, les places sont clairement délimitées, c'est d'ailleurs son but : classer. Mais le classement est ici objectivé et institué, et tous occupent la même fonction, concourent dans les mêmes conditions, tous connaissent à l'avance les règles du jeu. Au sein du battle, les activités sont clairement distinctes, et les rares danseurs D.J.'s ne s'inscrivent pas dans une hiérarchie directe par rapport aux autres danseurs.

La composition pour la scène, invention ou assimilation musicale ?

La musique est liée stylistiquement et socialement à des manières de danser, les différents espaces sociaux auxquels la danse hip-hop participe définissent des mises en forme esthétiques et sociales différenciées. Show-business et spectacle vivant sont deux débouchés possibles pour les danseurs hip-hop, ce sont des espaces hétéronomes qui de fait appliquent leurs propres normes à ces nouveaux venus.

Du collage musical à la composition programmée sur ordinateur, les shows et ballets hip-hop donnent lieu à des productions musicales originales, ou académiques, qui s'inscrivent plus ou moins dans le format des théâtres. L'entrée dans les théâtres n'entraîne pas nécessairement une composition musicale originale, il arrive que des pièces chorégraphiques soient dansées sur une musique existante, empruntée à un tout autre univers artistique : musique traditionnelle africaine, arabe, musique baroque, free jazz, etc. C'est plus particulièrement le cas quand le ou la chorégraphe n'appartient pas au hip-hop mais à un autre genre chorégraphique, notamment la danse contemporaine. C'est aussi un signe fort de désir d'assimilation à la danse légitimée par les institutions

« famille », Phast. Très conscient de ce qu'il doit à Césaire il décide de poursuivre son chemin de danseur et en 2002, il fonde sa propre compagnie avec Fabrice.

culturelles publiques. Ces « métissages » sont prônés par les quelques festivals de danse hip-hop impulsés par les théâtres subventionnés et la critique artistique dominante. Le choix musical est un marqueur important du rapport aux esthétiques hétéronomes et à la norme hip-hop. Les uns parlent d'« ouverture d'esprit », de « rencontre », d'« évolution » ; les autres de « récupération », de « danse dénaturée », etc. Les premiers ont acquis ou désirent une position au sein de l'espace de la danse de théâtre, les seconds détiennent ou convoient, d'abord, une place au sein du monde des battles. La danse hip-hop jouissant de vitrines-tremplins comme peu de spectacles vivants de sa génération en disposent, il est possible de voir sur une scène de théâtre subventionné un spectacle qui relève du spectacle de fin d'année du cours amateur. Il s'agit de groupes de danseurs débutants qui gravitent souvent dans les maisons de quartier et autres structures d'éducation populaire. La musique qui accompagne ces spectacles est un florilège des tubes préférés des danseurs, enchaînés sans transition ni fil conducteur musical, si ce n'est l'appartenance à la grande famille des standards de funk et de rap, avec comme caractéristique, l'ajout de bruitages (explosion, voix d'outre-tombe, coups de feu, etc.) en lien avec l'histoire du « show ». On a affaire au même type de productions dans le show-business ou l'événementiel.

Le rapport à la norme musicale révèle ici l'intégration de la représentation chorégraphique dominante, elle n'exclut pas l'appropriation de ses principes pour les recomposer, processus source d'invention.

Un deuxième type d'autonomisation semble s'opérer avec la professionnalisation. En même temps que la séparation entre les disciplines s'institue, la distinction entre le hip-hop en tant que culture (au sens anthropologique du terme) et le hip-hop en tant qu'art (forme esthétique porteuse de sens et espace social) est plus ou moins clair. Certains danseurs établissent explicitement une correspondance entre l'assimilation artistique et l'assimilation culturelle et sociale.

Youssef ¹⁹ : *la mentalité d'aujourd'hui n'est plus celle d'avant [...] cette danse-là [...] a été récupéré[e], je vais donner un exemple, les Rencontres Urbaines c'est une récupération de toute, toute danse de la rue développée en spectacle dirigé par des metteurs en scène qui ne sont pas du milieu hip-hop mais plus contemporains, qui essaient de rendre cette danse plus contemporaine et plus classique en s'appropriant le vrai break. Le vrai break*

19. Né en 1971, Youssef commence la danse en 1984, il grandit dans un quartier phare où ont lieu les premiers événements hip-hop. Il arrête à la fin des années 1980, pour reprendre au milieu des années 1990, huit années de jachères comme tant d'autres qui gagnent leur vie, se marient, ont des enfants.

c'est un beat [...] et dans le break aujourd'hui tu vas plus voir des mecs faire des pirouettes même si c'est pas des danseurs jazz et enchaîner au sol parce que pour dire je suis intégré [...] je fais partie de la société et que je suis aussi un danseur classique. [Décembre 2000]

La danse, et avec elle sa musique, a directement affaire aux institutions culturelles publiques. Ce qui se joue dans la professionnalisation du hip-hop c'est une intégration selon un modèle assimilationniste, où la norme chorégraphique et musicale dominante, celle de la danse et la musique contemporaine, la danse et la musique de ballet des théâtres subventionnés et des critiques artistiques, devient structurante. C'est une question de hiérarchisation entre un espace jeune qui ne dispose pas de ses propres institutions de professionnalisation et des champs professionnels établis. Les danseurs hip-hop, s'ils veulent vivre de leur art, sont amenés à passer de casting en audition.

Conclusion

La musique et la danse sont des activités particulièrement encadrées dans le hip-hop auto-organisé car elles se rassemblent dans un contexte festif, une auto-célébration du groupe. La structuration stylistique qui s'y construit concourt à l'élaboration de l'espace chorégraphique hip-hop, sur la base du groupe de pairs. Cette sous-culture juvénile et populaire se développe dans l'autodidaxie aux États-Unis comme en France. De la rencontre avec les institutions culturelles sont nés de nouveaux repères tant organisationnels qu'esthétiques. La réorganisation sociale des groupes de danseurs engendre une transformation statutaire avec une distinction entre la fonction de danseur et celle de chorégraphe et la concentration entre les mains de ce dernier de la composition musicale et chorégraphique. La danse, tant dans sa forme que dans sa signification se trouve également bouleversée.

Comme l'analyse Virginie Milliot « les jeunes [des] quartiers [de relégation] ont réalisé leurs propres synthèses culturelles, leur propre monde de significations. Les pratiques artistiques qu'ils ont inventées à partir du hip-hop leur ont permis d'exprimer, d'affirmer et de renforcer ce monde de significations. [...] et de se définir et prendre place dans l'espace public. » De plus, la part d'assimilation artistique est inextricablement sociale à partir du moment où elle est mise en œuvre par des institutions dont le rôle principal ou secondaire est d'encadrer des adolescents (éducation populaire) ou de transmettre la bonne parole artistique (démocratisation culturelle).

Structuré stylistiquement et socialement, le hip-hop ne possède cependant pas d'institution qui permettrait sa professionnalisation. L'organisation croissante de cette pratique par l'institutionnalisation des battles, même en temps qu'activité non rémunérée, laisse présager d'une évolution sur le plan professionnel de cet espace où les imbrications identitaires, artistiques, mercantiles, sont en gestation.

Références

- BAZIN H. (1995), *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BACHMANN C. & BASIER L. (1985), « Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation politique », *Langage et société*, n° 34.
- D.J. GOODKA, <http://www.goodka.com/>
- KAUFFMANN I. (2002), « Des valeurs hip-hop à la valeur du Hip-Hop », Olga Galatanu (dir.), *Les Valeurs*, Nantes, Maison des sciences de l'homme, *Ange Guépin*.
- KAUFFMANN I. (1997), *Le carnaval hip-hop, un espace d'expression alternatif dans la Cité*, mémoire de maîtrise de sociologie, université de Nantes, sous la direction de Ch. Suaud.
- LACHMANN R. (2003), « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », (traduction de Jean-Samuel Beuscart, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Claire Lemasne et Frédéric Vagneron), « Urbanités », *Terrains & travaux*, n° 5.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE L. (2003), « L'Opéra de Bordeaux », Donnat O. et Tolila P. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Ministère de la culture (Département des études et de la prospective), Observatoire français des conjonctures économiques, Musée du Louvre.
- LAPASSADE G. & ROUSSELOT Ph. (1990), *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.
- LEPOUTRE D. (1997), *Cœur de banlieue*, Paris, Odile Jacob.
- MAXWELL I. (1997), « Hip hop aesthetics and the will to culture », *The Australian Journal of Anthropology*, volume 8, issue 1.

MILLIOT V. (1997), *Les fleurs sauvages de la ville et l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip hop lyonnais*, Doctorat de sociologie, université Lyon 2.

MILLIOT V. (2000), « Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun », Jean Métral (coord.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, édition de l'aube.

RIOLON L. (2000), *Hip Hop fusion*, 24 images/France 2.

SHAPIRO R. & BUREAU M.-Ch. (2000), « Un nouveau monde de l'art », *Sociologie de l'art*.

Writers (2004), *1983-2003, vingt ans de graffiti à Paris*, Résistance films et 2Good productions.

Isabelle KAUFFMANN est doctorante en sociologie, CENS, université de Nantes.

Isabelle.ka@free.fr