

The « French Touch » : Le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain

Virginie Milliot

Mise en public de la culture
Volume 30, numéro 2, 2006

URI : id.erudit.org/iderudit/014119ar
DOI : [10.7202/014119ar](https://doi.org/10.7202/014119ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN 0702-8997 (imprimé)
1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Virginie Milliot "The « French Touch » : Le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain." *Anthropologie et Sociétés* 302 (2006): 175–197. DOI : [10.7202/014119ar](https://doi.org/10.7202/014119ar)

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés,
Université Laval, 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

THE « FRENCH TOUCH »

Le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain

Virginie Milliot



Les ethnologues qui se donnent à comprendre le monde dans lequel ils vivent s'attellent depuis une quinzaine d'années à affûter leurs outils théoriques pour saisir les modalités de la fabrique contemporaine du sens. La culture n'est plus seulement une affaire d'interactions, de relations et de rapports sociaux localisés, sa dynamique s'est complexifiée par l'accélération des flux – d'hommes, d'objets, d'images, de capitaux. *L'Hic et Nunc* est désormais plus incertain, le sens commun, problématique. La réalité de l'expérience, le sens de la localité semblent se dérober. Comment penser la dynamique de la « déterritorialisation » (Appadurai 1991), rendre compte de l'actuelle « complexité culturelle » (Hannerz 1992)? Les premières analyses utopiques du « village global », de la « coca-colonisation », de l'uniformisation culturelle du monde, ont d'abord été contrées par des études mettant en lumière les formes locales de « résistances », les pratiques de détournement de « l'anti-discipline »¹. Ce fut un changement de regard, d'échelle d'analyse mais pas de modèle, ces approches restant très largement tributaires du paradigme local-global. Les analyses anthropologiques les plus fécondes aujourd'hui me semblent être celles qui partent du postulat selon lequel « les deux extrêmes, le local et le global, sont beaucoup moins intéressants que les arrangements intermédiaires » (Latour 1991 : 166). Latour les appelle des réseaux longs, Hannerz des « circuits d'organisation du sens ». À partir de modèles différents, ces auteurs ouvrent la voie d'une démarche consistant à analyser concrètement la fabrique de « l'universel en réseaux » au lieu de faire de l'ethnographie à l'ombre d'un global imaginé et reconstruit. Dans cet article, nous proposons de suivre ce fil d'Ariane pour rendre compte des appropriations françaises du mouvement hip-hop². Nous nous efforcerons dans une première partie d'analyser les mécanismes de ce « branchement » (Amselle 2001) entre un « contexte » qu'il nous faudra redéfinir et un ensemble de signes flottants. La version française du hip-hop résulte d'un processus de cristallisation progressive dans lequel la légitimation sociale a joué un rôle clef. Dans une deuxième partie, nous analyserons comment une politique « d'intégration par la culture » a fortement contribué à formaliser

1. Pour reprendre le concept de Michel de Certeau (1990) qui a fertilisé les analyses des *Cultural Studies*.
2. Cet article s'appuie sur une recherche ethnographique réalisée entre 1991 et 1997 dans le cadre d'une thèse de doctorat sur l'émergence de ce mouvement à Lyon (Milliot 1997a).

ce mouvement – en particulier la danse – en lui proposant des scènes de visibilité qui induisaient des formats de lisibilité. C'est donc un processus culturel en train de se faire que nous proposons d'analyser en suivant les étapes de son actualisation dans le contexte français.

Branchements et arrangements intermédiaires

Les premières images de graf, les premiers sons de rap et mouvements de breakdance arrivent en France au début des années 1980. L'esthétique hip-hop s'est progressivement diffusée dans l'espace public français, par l'intermédiaire de films, d'émissions de télévision, de radio et de magazines. Son implantation s'est faite par vagues successives. Une première fut déclenchée par la célèbre émission de Sydney – « hip-hop » sur la chaîne TF1 – lançant ce qui passait alors pour être une mode : le *smurf*. Elle a suscité un engouement massif qui s'est manifesté par une multiplication de défis de danse dans les rues des quartiers populaires et dans quelques espaces centraux des grandes villes françaises. L'arrêt de l'émission s'est accompagné d'une disparition publique de ce mouvement – qui se structurera ensuite de manière plus « *underground* » à partir de radios indépendantes, de clubs, d'associations, etc. La seconde vague, au début des années 1990, correspond à l'apparition du rap français, du phénomène du tag et des dites « bandes de zoulous » dans les espaces publics du centre de Paris, Lyon et Marseille. Cette nouvelle manifestation du hip-hop a donné lieu, dans un contexte « d'explosions urbaines », à une déferlante d'articles et d'émissions de télévision reliant le hip-hop à tous les maux de la banlieue. Ce mouvement de bandes, contrôlé et réprimé, disparut à son tour des espaces publics centraux, tandis que le hip-hop faisait simultanément l'objet d'une importante politique de reconnaissance. Le ministre de la Culture de l'époque affirmait par médias interposés « Je crois à la culture hip-hop [...]. Ce mouvement de revendications sociales et artistiques devient un véritable phénomène de civilisation³ ». D'importants financements furent débloqués pour soutenir des actions de légitimation de ces pratiques artistiques⁴ et développer une politique dite « d'intégration par la culture ». Des projets de spectacles, d'animations, de formations à partir du hip-hop se sont multipliés partout en France jusqu'en 1993. Tant et si bien qu'un animateur lyonnais commentait à l'époque cette frénésie avec une pointe d'ironie en termes « [...] d'évangélisation de la banlieue par la breakdance ». Dans les ateliers ouverts dans les MJC (maison des jeunes et de la culture), les centres sociaux et les associations, des animateurs – qui étaient souvent des *smurfs* de la première génération – se sont efforcés de transmettre des savoir-faire pratiques. Mais une partie essentielle du travail

3. Entretien de Jack Lang avec P. Labi, M. Doum et J. M. Crasy dans l'hebdomadaire *V.S.D.* du 31 octobre 1990 au 7 novembre 1990.

4. La Direction des Musées de France fait par exemple entrer des « fresques urbaines » dans ses murs dès le début des années 1990. Cette politique était simultanément une stratégie de participation (voir Vivier 1991) et, comme nous le verrons plus loin, de reconnaissance.

de socialisation qui s'est effectuée alors a consisté à ré-affilier ce mouvement à toute une tradition militante pacifiste – discussion, projection de films – et à l'ouvrir, comme nous le verrons plus loin, à d'autres langages artistiques. L'engouement suscité par l'ouverture de cet espace de ressources et de possibles est en partie retombé lorsque les budgets ont diminué. Chacune de ces « vagues » a laissé sur la rive du hip-hop une minorité de passionnés qui étaient convaincus que ce mouvement était un mode de vie plutôt qu'une mode et ils ont continué à cultiver leurs pratiques artistiques de manière « autonome » dans des espaces intermédiaires ou en lien avec des passeurs culturels (militants de l'action culturelle, médiateurs de la politique de la ville, etc.) [CW, images : « poirier »].

L'objectif de cette partie n'est pas de restituer de manière exhaustive l'histoire de ce mouvement⁵, mais de repérer les logiques de réappropriation dont il a fait l'objet. Ce flux culturel « ne rentre pas dans un vide ni n'élimine tout sur son passage », comme le rappelle Hannerz, mais rencontre en effet des espaces poreux où se trouvent des acteurs ayant « leurs propres perspectives qui sont à la fois structurées et capables de structuration » (Hannerz 1992 : 11 et 15).

« C'est comme si tu te voyais »

Cet ensemble d'images et de signes polysémiques a suscité dès le départ des interprétations et appropriations plurielles dans différents espaces sociaux, mais c'est incontestablement dans les banlieues populaires que la « greffe » a le mieux pris. D'abord parce que l'imaginaire du hip-hop faisait écho à ce que les jeunes vivaient et essayaient de formaliser comme étant leur « propre culture ». « Tu te reconnais », « tu te sens immédiatement concerné, surtout quand t'es immigré » racontaient-ils. Là où ils étaient, à partir de « l'ici » de leur corps, du « maintenant » de leur présent, les jeunes desdits « quartiers » se sont sentis « concernés » et se sont identifiés à ces signes qu'ils percevaient dans l'espace public. Par analogie, parce qu'ils étaient « blacks » ou par homologie, parce qu'ils avaient grandi dans ces espaces de relégation, ils se sont identifiés à ce personnage qu'ils se sont réapproprié comme un autre possible d'eux-mêmes. L'imagination joue aujourd'hui un rôle inédit qui nous permet de comprendre la nature de l'expérience vécue dans un monde globalisé, affirme Appadurai (2001). Les *mediascapes* s'insinuent dans notre vie quotidienne, élargissent notre vision du monde et nous fournissent des moyens non seulement de nous évader, mais de nous imaginer nous-mêmes en tant que projet social, affirme-t-il encore. La projection dans un imaginaire de soi est en effet un des premiers ressorts de cette dynamique de branchement. L'univers du hip-hop – perçu comme une sublimation d'une culture de rue – permettait aux jeunes des banlieues populaires françaises de se raconter sur les ressorts de « l'identité narrative » (Ricoeur 1990). C'est-à-dire de se construire comme personne par la médiation d'un personnage, qui renouvelait la troupe de ceux qui leur étaient jusqu'alors accessibles dans l'espace

5. Le lecteur intéressé pourra se reporter à Bazin (1995).

médiatique français. Et le hip-hop s'est d'abord manifesté comme un mouvement de style. Dix ans après sa première apparition dans l'espace médiatique français, il servait ainsi d'étendard à des collectifs de jeunes majoritairement « d'origine immigrée », qui s'étaient rassemblés dans les espaces publics de toutes les grandes villes françaises selon une logique d'affirmation identitaire (Milliot 1997b). Ce personnage leur permettait de revaloriser leurs différences. Il est difficile de comprendre ce qui émerge des banlieues populaires françaises si l'on ne prend pas la mesure du racisme et de la ségrégation – et de tout ce que cela produit en termes d'adaptation secondaire. Ces « enfants illégitimes » (Sayad 1999) de la République française sont en effet colonisés d'images négatives d'eux-mêmes, ils sont constamment renvoyés à une altérité qu'ils doivent réinventer. Ils sont pris dans un faisceau d'images, de relations et d'interactions sociales qui sont dominées par la peur et le mépris.

Extrait du journal de terrain, Juin 1992

Je retrouve Mohammed (graffeur de Vénissieux) dans un bar de la commune. Après quelques vanes [taquineries] d'accroches sur mon style vestimentaire du jour, il lance la discussion sur l'actualité. Il analyse les échos persistants de la guerre du Golfe avec ce scepticisme si caractéristique des mondes de la périphérie, décortique avec humour les discours médiatiques sur les Arabes et leur manque de démocratie, en pointant les différentes affaires de détournement d'argent public qui sont sorties ces dernières années. « Sinon tu sais pas, ce week-end avec N. et K. on est tombés sur un putain de site, on l'a retourné ! ». Changement de sujet, il me propose d'aller faire un tour dans une usine désaffectée qu'il vient d'investir avec les graffeurs de son posse [groupe]. Nous nous acheminons vers l'arrêt du bus. Mohammed est petit, le crâne rasé, le style travaillé : pantalon large, baskets hautes. Il a la démarche caractéristique des jeunes de ces quartiers : balancée, saccadée. Lorsque nous nous retrouvons dans la rue, son attitude corporelle change totalement. À l'inverse du flâneur, il avance en alerte, l'œil à l'affût. Il est capable de repérer un flic en civil à ses gestes et regards, une « bourge » derrière son apparence de « baba cool », mais surtout d'anticiper « l'embrouille ». C'est une posture de contrôle qu'il ajuste dans l'espace public, une contenance faite de gestes maîtrisés et d'un savant usage du regard. Mohammed en impose. Lorsque nous arrivons à l'arrêt de bus, deux « vieilles » se tournent vers nous et se lèvent précipitamment du banc où elles attendaient « Tu vois, ça a des avantages d'être un rat, ça fait de la place sur les bancs » me dit-il, en riant. Lorsque dans le bus, la « bourge » à côté de laquelle il s'est assis en face de moi s'est accrochée à son sac, il l'a regardée l'œil mauvais, en jouant la « caillera » [« racaille », en verlan]. « J'te jure ça fout la haine, à force ! ».

Ces jeunes avaient donc trouvé dans les signes du hip-hop un moyen de déjouer les catégories qui leur sont assignées. Par l'entremise de ce mouvement, ils transformaient l'expérience de la « galère » en un ensemble légitime de savoirs et de

savoir-faire, l'extranéité stigmatisée en ethnicité revalorisée, le stigmate en distinction [CW, images : « fairekiffer1 »]. Les liens faibles d'une ethnicité de contour, les stratégies de distinction vestimentaire et les performances de tags étaient alors plus importantes que les pratiques et projets artistiques. *A posteriori*, nombre d'acteurs de ce mouvement revenaient sur cette période en affirmant « C'est vrai qu'on se la jouait quand même! ». Or, c'est précisément la définition de l'identité narrative. Cette dernière est constituée de l'ensemble de ces petites histoires que les gens se racontent sur eux-mêmes. Elle entremêle l'expérience et la fiction pour relier les différents pans de l'identité personnelle, intégrer la diversité et la permanence. Cette manière de se raconter fonctionne comme une niche réparatrice du soi, en ce qu'elle permet de combler l'intervalle de sens entre identité attribuée et identité pour soi. Dans un premier temps, ces jeunes ont donc incarné ce personnage médiatique selon une logique de revalorisation identitaire. Mais cette appropriation a été socialement réprimée. Ces bandes labiles et conflictuelles avaient en effet transporté au centre-ville des logiques d'embrouilles et des pratiques de tags qui troublaient une conception de l'espace public qu'elles rendaient manifeste (Kokoreff 1990)⁶. Les forces de l'ordre sont intervenues pour contrôler les individus, surveiller et sanctionner les tagueurs. Les collectifs ont rapidement déserté ces espaces publics et se sont désagrégés. D'autres interprétations de ce mouvement n'ont pas perduré parce qu'elles n'étaient portées que par des individus isolés, ou – comme la Zulu-Nation – parce qu'elles n'étaient pas en phase avec les « perspectives » (au sens d'Hannerz)⁷ des individus dans cette localité.

Une spirale performative

Le hip-hop français a mis une quinzaine d'années à se « stabiliser ». Jusqu'au milieu des années 1990, ses actualisations étaient polysémiques et instables. Nous verrons que ce mouvement fait toujours l'objet de conflits d'interprétation, qu'il continue à évoluer entre la rue et la scène selon une dynamique de reconnaissance et de résistance. Mais il s'est désormais incarné, il a été transmis par la pratique, ancré à des expériences, il a produit une diversité de formes en rapport avec un contexte donné. Jusqu'au milieu des années 1990, nous avons affaire à un phénomène culturel instable, une diversité diffractée et mouvante qui donnait l'impression d'une sorte

6. Michel Kokoreff a montré comment ces signes, problématiques non seulement en raison de leur illégalité, mais également de leur excès et de leur illisibilité par rapport aux systèmes de références du sens commun, étaient perçus comme une figuration de l'insécurité urbaine. Ils ont obligé les services publics à repenser leur conception de l'espace public, sur des notions d'ordre, de propreté, de sécurité et de liberté, et à redéfinir leurs organisations.

7. Ce concept lui permet d'insister – d'avantage que ne le fait celui d'*habitus* – sur le fait que les gens gèrent les significations à partir de la position qu'ils occupent dans la structure sociale. Les perspectives renvoient à la façon consciente et le plus souvent inconsciente dont les individus mobilisent des significations, manipulent des formes symboliques publiques pour s'orienter dans le monde.

de brouillage des référents, de quiproquo généralisé. Ce mouvement s'est en effet cristallisé dans une spirale performative entre plusieurs acteurs (travailleur social, journaliste, médiateur culturel, chercheur, etc.). Il a immédiatement été construit par les journalistes, les sociologues et les acteurs politiques comme « un phénomène culturel propre aux grands ensembles périphériques ». Si la greffe a davantage pris dans ces quartiers, c'est aussi parce qu'un espace de reconnaissance lui a rapidement été dégagé par les politiques de la ville. Les acteurs de ces dernières y ont vu une alternative à la demande de reconnaissance et d'équité qui s'était manifestée au début des années 1980 par les explosions de violence dans le quartier des Minguettes (à Vénissieux) et par la « marche des beurs⁸ », puis par les nouvelles « émeutes » du début des années 1990. Le hip-hop est rapidement devenu un « rituel obligé » à l'occasion des manifestations publiques organisées dans ces quartiers, comme en témoigne le premier article sociologique sur le sujet (Bachmann et Basier 1985). Ce mouvement était simultanément construit par les jeunes qui se le sont approprié, les acteurs de la politique de la ville qui lui ouvraient des espaces de reconnaissance, les spécialistes en sciences humaines et les journalistes qui, en publicisant des interprétations de cette réalité-en-train-de-se-faire, contribuaient à en définir les référents. Dans les locaux des associations, MJC ou centres sociaux où les jeunes s'entraînaient, on pouvait rencontrer au début des années 1990 plus d'observateurs que d'amateurs de hip-hop. Ils étaient construits en « représentants » de la banlieue, par différents acteurs qui tous avaient un intérêt à saisir la signification des « émergences culturelles » de ces quartiers. En se penchant sur ses premiers balbutiements, tous ont contribué à le construire, en lui proposant des scènes pour exister face à un public, des mots pour se dire, des définitions de ce qu'ils étaient.

Extrait du journal de terrain : janvier 1992

Entretien avec un groupe de la banlieue lyonnaise. Le directeur de la MJC où ils répètent a souhaité me rencontrer avant et m'a questionnée sur mon projet, mes motivations, mes hypothèses, etc. Il m'a raconté l'histoire du groupe, le projet de la MJC et m'a prévenue que des journalistes et des étudiants étaient déjà passés pour les questionner. « Ça devient un peu pipé tout ça, avec tout le monde qui passe pour les interroger, ils ne sont pas cons, ils ont compris ce que l'on attendait d'eux, alors ils ont un peu la langue de bois ». Lorsque que je les rencontre, en présence de l'animateur qui les encadre, les jeunes me ressortent en effet mot pour mot les propos d'une journaliste à leur sujet « Plutôt que de rouiller en bas des tours, on s'est dit qu'il valait mieux danser »[...].

8. Un an après les premiers rodéos, en réaction à toute une série de crimes racistes et de bavures policières, une Marche pour l'égalité et contre le racisme a été lancée par des jeunes « beurs » de Marseille et de Lyon. Le petit cortège des quarante premiers marcheurs est arrivé à Paris un mois et demi plus tard, le 3 décembre 1983, grossi de dizaines de milliers de jeunes venus de toutes les banlieues françaises.

Si bien que l'on ne savait plus de qui étaient les mots que les jeunes utilisaient pour se raconter, comment s'était construit le sens qu'ils affirmaient donner à leurs pratiques, où étaient les « référents » de ce mouvement. Cette réalité circulaire donnait l'impression d'avoir affaire à un « simulacre » (Baudrillard 1981), c'est-à-dire à un réel produit dans une dynamique de simulation où les signes sont premiers ; à un « savoir insensé » (Quéré 1982) parce que produit plus que transmis et apparaissant en cela « radicalement extériorisé ». Ici, la forme précède le récit et ce dernier, construit à plusieurs voix selon une logique circulaire, devance les pratiques sociales. Si l'on part des contextes d'émission de ces formes culturelles, on peut penser, comme le fait Timothy Brennan (2001), que « l'uniformité de la réception » en gomme la complexité, mais si l'on s'intéresse à la manière dont ces dernières font l'objet d'une réappropriation dans de nouveaux contextes, on peut au contraire observer la complexité de la reproduction locale du sens. Ce processus prend la forme d'une « spirale » performative entre différents mondes poreux, interconnectés, où différents acteurs s'efforcent de fixer les contours et les signifiés d'une forme symbolique émergente en référence à différents horizons de significations. Cette « appropriation » n'a rien à voir avec une simple opération de traduction : bien plus qu'un rapport entre signifiants et signifiés, il s'agit de la création d'un nouveau contexte référentiel sur une scène multidimensionnelle et conflictuelle qui ressemble, de ce fait, moins à un espace qu'à une arène⁹ [CW, images : « diapo »].

Le hip-hop français s'est ainsi construit dans une dynamique entre différents espaces : les espaces du travail social, de l'éducation populaire, où il servait de prétexte à travailler la ponctualité, la persévérance ou l'autodiscipline avec la jeunesse des quartiers ; les espaces de formation et d'exposition qui ont été constitués par différents passeurs, entre les espaces précédents et les espaces de la légitimité culturelle, où les amateurs de graf et de danse hip-hop ont été confrontés à d'autres conventions artistiques ; les espaces intermédiaires entre public et privé (bars, discothèques), où les membres de ce mouvement se sont constitué leurs propres espaces de pratiques et les réseaux du marché par l'intermédiaire desquels il s'est structuré dans le respect des normes de la société libérale. Et enfin, l'espace de la rue qui jusqu'à aujourd'hui est resté le creuset d'une dynamique culturelle spécifique, structurée par ses propres conventions sociales et artistiques. Avant d'analyser la manière dont une politique de reconnaissance a transformé ce mouvement en le connectant à l'histoire de l'art, nous devons au préalable comprendre comment il s'est d'abord propagé et codifié dans l'espace de la rue.

9. « Ce concept d'arène a la double connotation d'un *lieu de combats* et d'une *scène de performances* devant un public. Il se démarque du concept d'*espace public*, qui tend à être trop statique, n'a pas toujours cette connotation dramaturgique et reste marqué en France par la lecture d'Habermas. Et il se distingue des approches en termes de marché, qui tendent à réduire la formation de la chose publique à un équilibre entre offre par des entrepreneurs et demande par des consommateurs de biens matériels ou symboliques [...] » (Cefai 2002).

Le défi

— Quand t'écoutes un rap, tu regardes la télé, tu vois un mec qui danse, c'est... Je sais pas, tu comprends tout de suite, t'as envie de faire pareil, tu te dis, ouais, c'est ça! T'as envie de faire pareil et tu le fais!

— Mais c'est quoi que tu comprends?

— Tu comprends rien mais t'es bien, c'est physique, c'est technique... C'est la concurrence, faut que tu sois plus fort que l'autre, faut toujours que tu te montres plus fort... C'est comme ici, faut être plus fort, faut être plus ça, tous les jours c'est comme ça ici, c'est notre manière de nous montrer!

Entretien avec un des danseurs du groupe des B. Boys Breakers, Lyon, 1994

C'est donc bien plus qu'un personnage que ces jeunes ont « reconnu », c'est aussi une esthétique qu'ils percevaient comme une prolongation des mouvements quotidiens de leurs corps et une logique relationnelle qui leur semblait reproduire celle de leurs échanges habituels. Comme la samba est au Brésil une continuité de la *ginga* – façon de marcher – (Laplantine 2005), le hip-hop leur est apparu comme une transformation possible de leur « préexpressivité en représentation » (Barba 2004). S'il n'y avait pas d'accord à l'intérieur même du monde constitué par ceux qui s'étaient identifiés à ce mouvement sur ses significations, si la fixation du sens fut l'objet d'une cristallisation progressive entre plusieurs acteurs sociaux, il y eut par contre un branchement direct d'une logique relationnelle à une autre. De ce point de vue, le hip-hop apparaît moins comme un ensemble de signes insignifiants et flottants que comme un « contexte », au sens des ethnomusicologues – nous y revenons.

C'est donc une manière d'être à soi et d'être au monde que les jeunes ont reconnue et reproduite dans l'espace de la rue. Dès le début des années 1980, l'énergie collective que manifestaient les performances publiques du défi était telle que certains témoins parlaient de « rituels ». « Le public qui se rassemblait là autour, ces figures codifiées et tout ce que déclenchait en même temps la présence du public... Il y avait là quelque chose qui tenait au moment même, qui n'aurait pas été pensable avant! » (Marcel Notargiacomo, directeur de la compagnie Traction Avant). Vingt ans après, sur le parvis de l'Opéra de Lyon, dans le centre commercial des Halles de Paris, dans les rues des quartiers ou sur les scènes de *battles*¹⁰, l'énergie des défis de danse, le niveau des performances, la force de la participation continuent à impressionner. Ce fut et c'est encore une logique relationnelle déterminante, à partir de laquelle ce mouvement s'est propagé et a construit ses propres conventions artistiques. « Le hip-hop est dans le cercle », affirment les puristes [CW, images : « chakri »].

10. Compétition de hip-hop selon une dynamique de défis collectifs.

Qu'est-ce que le défi? Cette logique relationnelle est souvent réduite à un rapport de forces, une exacerbation d'individualismes, alors qu'elle est assurément plus complexe. Le défi permet de situer chacun sur un terrain d'égalité. Non seulement parce que le choix du partenaire est réglé par une reconnaissance *a priori* d'une égalité de niveau (on ne défie pas quelqu'un que l'on considère comme supérieur), mais surtout parce que c'est l'enchaînement des performances qui permet de construire un écart différentiel. La symétrie est pré-donnée, la hiérarchie engendrée sur la base non pas de ce que les partenaires sont mais sur ce qu'ils font. Le défi construit ainsi des hiérarchies situationnelles qui sont perpétuellement renégociables en situation.

Or, cette logique correspond à celle qui structure la sociabilité des jeunes des banlieues populaires. On la retrouve dans les jeux de vanes, les échanges du point d'honneur (Lepoutre 1997) comme dans les logiques de l'embrouille (Milliot 1997b). C'est à partir de ce mode relationnel qu'ils se construisent dans l'entre-soi en tant que sujet. Dans ces quartiers, tout semble en effet perpétuellement renégocié en situation. Les interactions sont toujours le terrain de jeux d'évaluation, d'intimidation, de vanes. Elles constituent systématiquement une prise de risque. On peut y perdre la face, « s'embrouiller » dans un échange qu'on aura mal maîtrisé ou se retrouver embarqué dans une galère. Si bien que rien n'est jamais acquis. Le respect se gagne et la réputation se travaille quotidiennement. Les jeunes de ces quartiers développent ainsi des capacités de maîtrise – de soi, des interactions – et sont toujours d'une certaine manière sur le qui-vive. Le défi reproduit cette tension entre individus et collectif, égalité et hiérarchie, jeu et rapports de forces et met en œuvre des compétences qui renvoient à des modes et capacités ordinaires que les jeunes de ces banlieues populaires ont développées pour s'orienter dans le monde. Ils ont grandi dans des espaces stigmatisés de précarité et de diversité culturelle¹¹, à partir desquels se sont forgées leurs propres « perspectives ». Les interactions de face à face dans ces quartiers, localisées par la ségrégation, routinisées par les logiques de la désaffiliation, ont fini par cristalliser des « formes de vie » relativement similaires d'une banlieue populaire à une autre. On retrouve partout cette obsession de la réputation et du respect, dont David Lepoutre (1997) a fait une interprétation culturaliste, mais qui nous semble être davantage une adaptation paradoxale à des conditions sociales d'existence¹². La logique du « point d'honneur » qui structure la sociabilité des jeunes de ces quartiers est simultanément créatrice de liens, de solidarité, de

11. Pour un état des lieux socio-économique des banlieues populaires françaises, voir le rapport du Conseil d'analyse Economique, « Ségrégation urbaine et intégration sociale » de Jean Pierre Fitoussi, Laurent Eloi et Joël Maurice. Ils décortiquaient en 2004 les conditions objectives définissant l'exclusion desdits « quartiers sensibles » (taux de chômage important, concentration des familles en difficulté, existence de comportements discriminatoires à l'encontre de la population immigrée ou supposée telle, surreprésentée dans ces quartiers, etc.). Le rapport figure sur Internet (<http://www.cae.gouv.fr/>).

12. Comme l'avaient montré Colette Petonnet (1983), Gérard Althabe (1985) et surtout Claire Calogirou (1989).

protection et génératrice de tensions, de conflits, de violence (Milliot 1997b). Elle tend le lien social jusqu'au risque de la rupture. Elle place les individus dans un système où rien n'est jamais définitivement acquis, où tout ce qui les protège les fragilise simultanément. C'est en ce sens que nous pouvons parler – ici comme dans d'autres espaces structurés par la précarité et la ségrégation¹³, de « culture de la vie fragile »¹⁴. En deçà ou au-delà de toute construction sémantique, les jeunes des banlieues populaires ont donc reconnu dans cette extériorisation esthétique d'une autre « vie fragile » un mode relationnel et une économie affective spécifique.

Le mouvement hip-hop ne peut donc pas être analysé comme une « forme culturelle dure », s'accompagnant d'un réseau de liens forts entre valeurs, significations et pratiques, « qui modifie plus vite ceux qui sont socialisés en leur sein qu'elle ne se modifie par elle-même » (Appadurai 2001 : 140) puisqu'il y a incertitudes sémantiques, création d'un nouveau contexte référentiel dans une spirale performative. Cette absence d'évidence significative et le caractère distinctif des premières appropriations de ce mouvement pourrait nous amener à l'analyser comme un « style culturel » au sens de Fergusson et Gupta (1992), c'est-à-dire comme une forme partagée « en surface » sans qu'elle induise une identité du mode de vie, des croyances, des valeurs. Mais nous ne sommes pas non plus face à ces « formes culturelles douces » – opposées aux premières par Appadurai – qui permettent de séparer assez facilement la performance pratique de la signification et de la valeur. Le hip-hop a dans le contexte français fait l'objet de réinterprétations qui tendent à prouver que les signes de ces formes symboliques médiatiques ne sont pas solidaires dans leur circulation de leurs signifiés originaux, mais peuvent se raccorder à d'autres réseaux de significations – d'où la pertinence de ce concept de « branchement ». Mais les performances artistiques véhiculent également, indépendamment des discours qui sont construits à leur sujet, une définition de soi, une manière de se relier concrètement aux autres et au monde, par une gestuelle, une rythmique qui ont fait directement sens pour les jeunes qui se les sont appropriées. Pouvons-nous dès lors parler de « forme-contexte » à l'instar des ethnomusicologues comme Stokes (1994) ou Waterman (1990)¹⁵? La question est épineuse et mériterait des analyses comparatives rigoureuses. Les quelques études disponibles sur le sujet nous montrent cependant que ce mouvement a pris des formes très différentes d'un pays à un autre. Ainsi, au Japon, le hip-hop s'est développé non pas à partir de l'espace public, mais de

13. Elijah Anderson (1999) a par exemple montré que le code de la rue qui structure la vie sociale du ghetto noir du centre ville de Philadelphie produisait les mêmes types de paradoxes sociaux : il est à la fois la cause des violences multiples de « l'inner city » et ce qui assure la sécurité des habitants.

14. Pour reprendre l'expression utilisée dans un tout autre contexte par Farge (1986).

15. Ces auteurs nous invitent à dépasser une interprétation de sens commun des productions artistiques comme miroir de valeurs sociales et culturelles, pour les analyser dans leur force générative.

clubs à l'accès payant et s'est diffusé par l'intermédiaire des réseaux du marché. Il a été le creuset non seulement d'une culture de la consommation et du divertissement, mais également d'une « culture de la première personne du singulier » que Ian Condry (2001) définit comme étant « in some limited sense revolutionary » dans le contexte social japonais. La dynamique de « branchement » semble donc se faire en accentuant l'un ou l'autre des éléments véhiculés – logique relationnelle du défi, individualisme, idéologie du « self-made-man », esthétique du ghetto, etc. - selon le milieu social d'appropriation, l'espace (public ou privé) de sa manifestation, l'influence des réseaux du marché ou de l'État dans sa structuration locale. Il nous faut donc à présent suivre les transformations de cette forme symbolique dans les réseaux de l'État culturel français...

La fabrique de l'universel entre « forme de vie » et État

Pour analyser la manière dont la danse hip-hop¹⁶ a été plus particulièrement transformée en passant de la rue à la scène par l'intermédiaire d'une politique « d'intégration par la culture », il nous faut comprendre les conventions artistiques qui structurent le hip-hop de rue.

Un art urbain de l'oralité

Au centre d'un espace circulaire constitué par un public participant, les danseurs s'évertuent à réaliser un ensemble de figures. Improvisations. Les performances s'enchaînent de manière inductive et analogique, le cercle réagit par des acclamations et des sifflements qui poussent les danseurs au-delà d'eux-mêmes. La danse trouve ainsi sa force créative dans le moment même de son effectuation. Cette logique de l'improvisation s'articule cependant dès le départ à un langage très codifié. Chacun doit être capable de s'approprier les figures référentes de cette danse (la toupie, la coupole, le moulin-à-vent, etc.) et les phases chronologiques d'enchaînement de ces dernières (dans la descente au sol notamment) pour trouver son propre style. Le but est de réaliser, à partir de ce cadre commun, une performance originale. À force de défis et d'improvisations, les danseurs réinventent ainsi leur propre langage. Chaque reproduction est en même temps une récréation. Certaines innovations sont reprises par d'autres danseurs et se transmettent de la pratique à la pratique. Elles rentrent dans le langage commun de la danse en faisant progressivement disparaître la marque de leurs auteurs. Le défi a ainsi été le moteur d'une transmission créative : de répétitions en récréations, les innovations – dans la façon d'incarner les figures ou de les enchaîner – se transmettent et progressivement se dépersonnalisent. Samir, breakeur lyonnais de la première génération, me racontait ainsi avoir vu un

16. Ces règles de l'art sont communes à l'ensemble des pratiques artistiques du hip-hop, nous en donnerons quelques exemples dans le corps du texte, mais nous limiterons notre démonstration à l'exemple que nous avons empiriquement suivi et analysé : la danse hip-hop.

jeune Marseillais reproduire, sans avoir aucune idée de l'origine et du cheminement de cette figure, une variante très spécifique que lui-même, Samir, avait inventée quelques années plus tôt sur un trottoir vénissien.

En raison de l'importance donnée à la performance, du rôle déterminant de la co-présence des corps dans sa réalisation, du processus de répétition-recréation à partir de schèmes d'expression types, et enfin du rapport spécifique entre individus et collectif induit par cette logique de transmission¹⁷, nous pouvons définir le hip-hop, tel qu'il s'est développé dans les espaces qui lui sont propres, comme un art urbain de l'oralité¹⁸.

Une politique d'intégration par la culture

Nous avons vu que les politiques de développement social des quartiers se sont très rapidement saisies de ces expressions culturelles. Elles l'ont fait selon trois logiques, qui se sont échelonnées dans le temps tout en s'entremêlant : une logique d'exposition, qui a consisté à ouvrir des scènes d'expression à cette jeunesse indépendamment de ses compétences artistiques – ce qui n'a pas manqué de générer nombre d'effets pervers. Une logique de socialisation : les travailleurs sociaux et militants de l'éducation populaire se sont saisis de ces pratiques comme un moyen pour travailler les capacités d'apprentissage, d'organisation et de communication des jeunes des quartiers. Et enfin une logique de reconnaissance, dont nous proposons d'analyser ici les effets.

Un des principaux enjeux de la politique « d'intégration par la culture » qui fut développée dans le cadre de la politique de la ville au début des années 1990 était de répondre au problème de la représentation et de la participation de la jeunesse d'origine immigrée des banlieues populaires en dégagant sur le terrain artistique une scène de reconnaissance positive (Milliot 2000). Elle a consisté à accompagner des parcours de professionnalisation, en organisant des formations spécifiques, mais aussi à dégager des scènes de visibilité légitimes. Si l'état des mondes de l'art rendait théoriquement possible cette percée, comme l'a mentionné Dubois

17. « Dans les sociétés orales toute réalisation personnelle – une chanson, un rite... – tend à passer, à être rejetée dans l'anonymat. Non qu'un élément de création soit absent, mais il est d'un caractère différent. Il n'y a pas non plus un quelconque auteur mystérieusement collectif, tout proche d'une sorte de conscience collective qui tienne la place qu'a l'individu dans les civilisations possédant l'écriture. C'est plutôt que la signature personnelle est toujours progressivement effacée au long d'une transmission qui ne cesse d'être créative » (Goody 1979 : 73).

18. Il s'agit certainement moins d'un héritage que de cette « oralité seconde » définie par Walter Ong (1982). C'est une « technologie de l'intellect » très liée aux usages des nouvelles technologies de l'information et de la communication, qui émerge dans des sociétés d'écriture. Christian Béthune (2003) affirme de même que le rap réussit l'impossible synthèse de l'oral et de l'écrit par la médiation de la technologie. Cette « oralité seconde » réintroduit une intelligence de l'immanence dans la logique de l'écrit à laquelle elle s'accouple plus qu'elle ne s'oppose. C'est une culture mixte, écriture rythmique et phonétique, performance anticipée que l'on retrouve aujourd'hui dans d'autres expressions artistiques populaires comme le slam.

(1999) à propos des grafs dans le champ de l'art contemporain, elle ne s'est pas réalisée sans résistances. Avant que les théâtres ne se rendent compte du formidable vecteur de conquête du public que cette danse représentait, il a souvent fallu que les acteurs de la politique de la ville réalisent un important travail de médiation pour déminer l'imaginaire des banlieues et tout ce qu'il véhiculait de peur et d'incompréhension. Il ne faut pas oublier que cette politique a soulevé une importante polémique dans les milieux intellectuels français sur les dangers de la vision relativiste – qualifiée d'« ethnologique » et de démagogique – de la culture soutenue par le gouvernement socialiste d'alors. La reconnaissance des pratiques artistiques du hip-hop cristallisait toutes les inquiétudes de dévaluation culturelle, de perte de la « grande culture ». Certains auteurs critiquaient et remettaient en question la légitimité même de l'État à définir la culture¹⁹.

Des espaces de reconnaissance ont donc été progressivement constitués par des médiateurs culturels, en lien avec les mondes de la culture légitime. Une scène nationale parallèle a ainsi été ouverte à Paris en 1996, le festival des cultures urbaines de La Villette (qui faisait suite à une expérience de la région Rhône-Alpes : « danse, ville, danse »). Il a donné une visibilité aux formes artistiques créées sur le terrain de l'action culturelle dans les banlieues populaires et leur a offert un tremplin. Cette politique a fortement contribué, comme le montre Roberta Shapiro (2003)²⁰ à la reconnaissance artistique de la danse hip-hop.

Les jeunes danseurs ont donc été amenés à se former au contact de professionnels, majoritairement issus du monde de la danse contemporaine, pour apprendre à créer d'autres formes chorégraphiques. L'intérêt des acteurs de la politique d'action culturelle pour la danse hip-hop s'est en effet presque systématiquement doublé (dans la région Rhône-Alpes de façon plus nette qu'à Paris) d'une exigence d'ouverture. Les financeurs comme les médiateurs culturels et les chorégraphes étaient persuadés que les danseurs devaient s'ouvrir à d'autres langages chorégraphiques, au risque de s'enfermer dans un « ghetto artistique » [CW, images : « fairekiffer2 »]. Les chorégraphes contemporains qui ont animé les sessions de formation des amateurs de hip-hop ont eu tendance à considérer comme une absence de rapport à l'espace, au temps et à l'autre, ce qui était, on l'a vu, un rapport différent au temps, à l'espace et à l'autre. Ils ont donc systématiquement amené les jeunes breakers à « dépasser » certaines logiques de rapports – considérées par défaut – pour se mouler à leurs propres conventions artistiques. La dynamique de répétition-recréation fut ainsi globalement perçue comme le signe d'un « repli de ce langage sur lui-même », la logique de la performance et du défi comme une « expression basique, agonistique ». Ces trois caractéristiques du hip-hop de rue ont donc

19. Voir à ce sujet les analyses de Dubois (1999).

20. Elle montre par une analyse d'un corpus d'articles parus de 1987 à 2001 dans *Le Monde* et *Libération*, que les qualifications de la danse hip-hop sont de moins en moins reliées au contexte social de leurs auteurs. Les articles développent désormais une critique artistique du hip-hop, en reconstruisant leur filiation esthétique avec d'autres courants chorégraphiques.

été dans un premier temps systématiquement évacuées par sa mise en scène. Les danseurs contemporains amèneront les danseurs de hip-hop à travailler sur ce qu'ils considéraient comme des manques ou des absences pour s'ajuster aux nécessités de la scène. Ils leur apprendront tout d'abord à préparer leur corps et donc à sortir de l'instant, à préméditer leur pratique. L'occupation de la scène est le second point systématiquement travaillé avec ces jeunes qui avaient coutume d'occuper l'espace qui s'enroulait autour de leur propre corps. En passant de la démonstration à la représentation, ils ont appris à se projeter dans un espace scénique faisant face à un public. C'est également un autre rapport de l'individu au collectif que leur a enseigné la chorégraphie : s'accorder à l'autre, se compléter, se répondre, pour créer un langage qui prend sens dans sa globalité. Ils sont ainsi passés d'une configuration sociale où chaque élément était directement lié à un autre, à une configuration où l'individu se positionne comme membre d'un ensemble collectif défini de manière abstraite et impersonnelle. De la négociation à la contractualisation pourrait-on dire. L'écriture de scénarios les a obligés à sortir de l'improvisation pour construire et raconter une histoire au fil des corps dansants. On passe ainsi d'une création improvisée à une création anticipée et objectivée, c'est-à-dire finalement d'un art de « l'oralité » à un art choré-graphique... Les chorégraphes justifiaient cette nécessité de la mise en écriture par les besoins de la communication et de la transmission – dont nous avons vu qu'elle fonctionnait antérieurement sur d'autres logiques. Cette écriture de la danse va en transformer profondément les logiques sociales puisqu'elle va entraîner une décontextualisation du savoir, mais surtout une personnalisation des inventions, une pérennisation des « auteurs » (Goody 1979). Apparaîtront alors des « danseurs-chorégraphes » et des « directeurs artistiques ».

Ce processus de « domestication » – corrélatif à cette mise en écriture – est repérable au niveau de la forme comme dans le contenu. Pour atteindre la reconnaissance, « il faut passer du social à l'art » m'expliquait ainsi un danseur en 1996, ce qui voulait dire laisser à la rue un certain nombre de logiques, comme nous venons de le voir, mais aussi de contenus. Les danseurs ont dû apprendre à se conformer au goût du public des théâtres, c'est-à-dire à créer des spectacles dans lesquels ces derniers pourraient se reconnaître. Cela supposait qu'ils dépassent les logiques figuratives et expressives de leur premier mode d'expression, qu'ils détachent les significés de leurs créations de leur propre expérience, apprennent à s'extraire de leurs « appartenances particularistes » pour s'ouvrir à une logique formelle, rationnelle – présentée comme universelle. Le prix de la reconnaissance sur ces scènes ouvertes par l'action culturelle entre travail social et monde de l'art est donc un déracinement social²¹, une individualisation de la création et une « domestication » de la forme et du propos.

21. Ce déracinement social et culturel peut être ensuite revendiqué par les artistes eux-mêmes, l'appartenance première étant reformulée en termes d'enfermement : « Accrorap : la danse hip-hop entre racines et déracinement », propos recueillis par P. Osganian dans *Mouvements* n° 11, septembre-octobre 2000.

Ce qui est transformé dans ce passage de la rue à la scène, ce n'est pas qu'une façon de s'exprimer avec son corps, c'est une manière d'être à soi, d'être ensemble et d'être au monde. Cette transformation fut d'ailleurs interprétée par un chorégraphe contemporain en ces termes :

Les sociétés évoluent d'une société totémique à une société démocratique. Ces transformations amènent en corollaire un changement de forme : on passe du clan, ou groupe, qui s'inscrit dans un espace circulaire, à l'individu contemporain isolé. Les danses évoluent progressivement dans ce sens-là et le hip-hop est passé en quinze ans d'une expression purement de rue à une expression aux formes plus élaborées. Et ça, chapeau!

Pierre Doussaint, chorégraphe²²

Il s'agit de les « ouvrir sur le monde à partir de pratiques qui les mobilisent » affirmait un acteur de cette politique. Le langage artistique est utilisé comme un levier d'universalité, devant permettre un dépassement des particularismes identificatoires. Mais cet universalisme « de surplomb » (Walzer 1992) reste profondément hiérarchique et normatif. Cette politique a ainsi reproduit sur le terrain artistique une certaine conception de la laïcité (Milliot 2000) et de la citoyenneté (Donzelot *et al.* 2001) et pris la forme d'une « magistrature culturelle ». Cette stratégie « d'intégration pluraliste » par la fabrication institutionnelle de formes artistiques dites « métissées » a généré un régime de reconnaissance éminemment paradoxal. Cette politique reconnaît en effet ces « jeunes » en raison d'une différence qu'il s'agit de représenter, tout en exigeant d'eux qu'ils la dénie pour atteindre la reconnaissance et pour finalement les redéfinir par rapport à leurs différences. Car ces mises en scène étaient systématiquement recadrées par des discours ou des dispositifs qui rappelaient le contexte social d'émergence de ces pratiques. Les danseurs étant par ailleurs systématiquement construits par les organisateurs et commentateurs de ces spectacles comme des « passeurs » entre les mondes de la banlieue et ceux du centre, incarnant contre les logiques de ghettoïsation une réussite possible sur la voie du « métissage ».

Tactiques et résistances

Cette reconnaissance paradoxale a produit des malentendus, des conflits, des stratégies de repli, de duplicité comme de compromis, qui ont finalement engendré de nouveaux langages artistiques. Certains danseurs ont accepté de se dépasser pour atteindre la reconnaissance. Quelques-uns sont aujourd'hui reconnus comme des

22. Chorégraphe contemporain qui a développé un projet de création et d'action culturelle dans la cité des Mureaux (région parisienne). Il s'exprimait lors des Rencontres nationales de danses urbaines qui se sont tenues à la grande Halle de la Villette, à Paris, du 23 au 28 avril 1996 (Table ronde n° 2 : *La danse urbaine quelles définitions?*).

23. Ces dernières années, la manipulation récurrente de références à la danse classique dans les « ballets hip-hop » peut de même être analysée comme une tactique permettant aux danseurs

danseurs contemporains, mais beaucoup ont fini par abandonner la danse après quelques spectacles désincarnés et maladroits. D'autres ont respecté cette exigence d'ouverture et ont accepté de faire des compromis, « mais sans se compromettre ». Soit en métissant leur danse avec des langages chorégraphiques – comme la danse africaine ou la capoeira – qui leur permettaient de continuer à cultiver cette créativité de l'oralité (Farid Berki, Zoro and co ou Azanie), soit en développant des pratiques de « subversion du dedans ». Quelques rares groupes comme Käfig, ont ainsi réussi à lier l'écriture et la grammaire du contemporain avec la parole et l'énergie du hip-hop. En jouant avec les règles qui leur sont imposées²³, ils ont créé un nouveau style, le « ballet hip-hop » (pour reprendre la terminologie de Roberta Shapiro) qui est aujourd'hui exporté et reconnu comme une spécificité française et qui par un effet de rétroaction est en train de renégocier certaines des conventions de la danse contemporaine (Moïse 1999 : 130)²⁴. L'intégration de ce courant artistique a en effet fortement questionné le monde de la danse contemporaine sur la représentativité des compagnies, l'origine socioculturelle des danseurs, l'enfermement de ce monde autoréférentiel, la conception même du spectacle. L'énergie du hip-hop, la force de ces corps tour à tour « virils » et dansants, cette tension entre pesanteur et rebond, son immédiate « corporéité » ont ramené des chorégraphes contemporains qui s'y sont intéressés à moins de formalisme. Inversement, la fréquentation des salles de cours a transformé la danse de rue. On voit aujourd'hui, à Paris, des danseurs sur le parvis de la Défense ou dans les Halles, près du Châtelet, qui utilisent des techniques d'échauffement et une terminologie directement issue de ces univers chorégraphiques. Le vocabulaire de la danse lui-même a évolué dans cette dynamique, la direction de la danse du ministère de la Culture travaillant à définir une taxinomie des figures avec un collectif de danseurs en prévision de la création d'un diplôme d'État de hip-hop, en projet depuis 2000. Cette politique a ainsi permis d'intégrer – de manière conflictuelle – la danse hip-hop dans l'histoire de l'art. « La danse hip-hop est une danse à part entière, elle est la dernière inventée au XX^e siècle, une danse contemporaine » affirme le directeur de la Maison de la Danse de Lyon²⁵.

Mais d'autres danseurs de hip-hop, ne se retrouvant pas dans cette logique de mise en scène et d'écriture, ne pouvant mettre leur vie dans l'art, ont fait le choix de remettre l'art dans leur vie et de revenir aux sources de leur danse [CW, vidéos : « conquistador »].

Si tu veux avoir des subventions et être reconnu en tant que compagnie ou en tant que danseur, il faut faire du contemporain ou du classique, et beaucoup de danseurs issus du hip-hop sont partis vers le contemporain... Moi ça m'intéresse pas! On a des années et des années de travail pour perfectionner notre danse... La danse contemporaine, elle a ses codes et t'as un

de réaffirmer la légitimité de leurs conventions en les rapprochant de celles de la danse classique, comme l'a bien montré Roberta Shapiro (2004).

24. Voir le site de Käfig (<http://www.kafig.com>).

25. Propos recueillis par P. Mourrat (2001).

public qui est capable de reconnaître que ça c'est du second degré ou du vingtième degré, mais y'a plein de gens qui ne comprennent pas... Alors on va danser pour qui, pour une élite? Non, nous on fait de la breakdance, ça part d'une danse de rue, c'est pas du vingtième degré, mais au moins, on amène des jeunes voir ce spectacle, ils comprennent, ils applaudissent et tout, après ils viennent nous voir... C'est peut-être tout simple, c'est peut-être mimé, c'est peut-être un défaut, mais c'est aussi une qualité, parce que si t'amènes tes parents au moins ils comprennent, alors que si tu leur montres du contemporain, c'est pas la peine!... Y'a déjà plein de contemporain, alors pourquoi faire du contemporain, pour danser devant un public qui est déjà établi, qui est déjà ciblé pour le contemporain, alors que nous on vient déjà d'une danse populaire, d'une danse de rue, on va l'apprendre, on va l'oublier pour danser pour des mecs qui en ont rien à foutre de nous? Ils viennent pour se divertir... Moi mon propos c'est de prendre une danse, de la faire évoluer, pour faire une danse qui corresponde à l'attente des jeunes qui sont en banlieue, qui n'ont pas l'instinct culturel, ils comprennent pas le contemporain!... Moi je veux faire une danse qu'ils comprennent... On a les mêmes codes, on vit dans le même cadre de vie, et ce que l'on raconte par la breakdance, ils comprennent, ils suivent du début à la fin, ils se reconnaissent dans le spectacle, c'est ce qu'ils vivent!

Extrait d'un entretien réalisé en 1993 avec un danseur du groupe des
B. Boys Breakers de Rilleux-le-Pape.

Cette confrontation a été, pour certains danseurs, une prise de conscience de leur différence, qu'ils ont interprétée selon les cas en termes « d'art populaire » ou de « logiques de cultures traditionnelles ». Ces danseurs ont alors investi de manière exclusive ou simultanée d'autres espaces qui leur permettaient de s'exprimer selon leurs propres conventions artistiques. Et les *battles* se sont multipliés. Cette dynamique s'est développée à partir de la rue, puis d'associations autonomes connectées à des réseaux de breakers européens, financés par des radios ou des magazines, mais aussi des salles de MJC, et pouvant être soutenus par des travailleurs sociaux, financés par les réseaux du ministère de la Jeunesse et des Sports²⁶. Cette seconde scène a d'abord été interprétée par les acteurs de cette politique comme le signe d'une « incapacité d'ouverture sur l'universel ». Des interprétations sociologiques ont tendance à opposer la forme artistique des ballets à la forme dite « sportive » des *battles*. Cette scène étant dès lors analysée comme un second marché du hip-hop sur lequel les jeunes danseurs les plus « démunis socialement » – qui pour cette raison ne se retrouveraient pas dans les premières formes chorégraphiques – pourraient développer des valeurs de virilité (Faure et Garcia 2005)²⁷.

26. Voir le site de style2ouf (<http://www.style2ouf.fr>).

27. Le rôle des spécialistes en sciences humaines est très important dans cette spirale culturelle. Ils contribuent en effet à fixer les référents de ces mouvements évanescents, à en légitimer des interprétations possibles. L'ouvrage d'Hugues Bazin (1995) a ainsi été utilisé par les acteurs de ce mouvement comme une « preuve » de la légitimité culturelle du hip-hop. Nos théories

Et puis en 2003, la 11^e biennale de la Danse de Lyon, *Europa*, a été ouverte par le *Def'hip-hop*. Guy Darnet, directeur artistique de l'événement, était rentré de son tour d'Europe avec la certitude que les *battles* constituaient une forme de danse importante à laquelle il souhaitait rendre hommage. Après que le défi a été rejeté des théâtres, sa logique relationnelle intègre aujourd'hui l'univers de la danse contemporaine. La spirale se poursuit avec des boucles qui peuvent se raccourcir au point de connecter directement la rue et les mondes de l'art, comme en témoigne l'histoire des Pokémons : neuf danseurs se sont rencontrés sur le parvis de l'Opéra de Lyon où ils venaient régulièrement danser et ont constitué un groupe en 1996. Ils dansent ensemble dans la rue et participent à des championnats *underground* de *battles*. Mais voilà que leur parvis fut occupé en 2003 par des terrasses aménagées pour « ouvrir ce temple de la culture sur l'extérieur ». Le directeur, culpabilisé, a alors proposé aux Pokémons, qu'il croisait chaque jour devant la porte de ce haut lieu culturel, de mettre à leur disposition des locaux de répétition. Les Pokémons ont répété tout l'été et se sont acheminés avec un bus et l'équipe de l'Opéra, pour participer à la très *underground* « International Battle of the Year » en Allemagne. Ils sont revenus champions du monde. Depuis, les breakers sont hébergés et encadrés par le personnel de l'Opéra.

Conclusion

Ce « nouvel accent local » du hip-hop démontre, comme l'affirme Sahlins (1993), la capacité des cultures à subsumer des objets et des personnes étrangères dans une logique cohérente de relations, la capacité des populations locales à intégrer ledit « système mondial » dans quelque chose de plus inclusif : leur propre système du monde. Le concept de « branchement » nous a cependant semblé plus pertinent que le terme « d'indigénisation » proposé par Sahlins, pour rendre compte des premières logiques d'identification d'un contexte de « vie fragile » à un autre, et de « dérivation de signifiants par rapport à des signifiés locaux » (Amselle 2001) que nous pouvions observer. Ces formes symboliques médiatiques ne sont pas des ensembles homogènes ; certains éléments sont cultivés, d'autres non, selon qu'ils font ou non écho aux « perspectives » socialement structurées des individus qui se les approprient. À partir de ce branchement, le processus de re-localisation correspond à

apparaissent alors très clairement comme des visions du monde et des choix éthico-politiques, même si nous ne pouvons contrôler leurs appropriations ultérieures. L'analyse sociologique classique tend ainsi à légitimer une hiérarchisation des valeurs qu'une approche ethnologique permet de relativiser. Une approche philosophique proposant d'interpréter ces expressions artistiques en référence non pas à un contexte social mais à une théorie occidentale de l'art pourra de même servir d'outil de légitimation esthétique, là où une approche purement sociologique faisant de ces pratiques un analyseur d'un groupe social pourra être interprétée comme une disqualification artistique.

la dynamique urbaine de création des « sub-cultures »²⁸. Si ce n'est qu'il y a peut-être ici davantage de flottements et d'incertitudes dans le processus de recréation d'un contexte référentiel. Nous avons vu comment ce flux culturel était relocalisé dans une spirale performative, mis en forme dans la trame des relations sociales, canalisé par la structure des rapports sociaux. La cristallisation du sens s'est progressivement réalisée entre la « forme de vie » qui s'est structurée dans les banlieues populaires et « l'État »²⁹, en deux mouvements. Il y a d'abord branchement, réappropriation à partir de répertoires de sens locaux, puis exploration, imitation, répétition et fixation progressive et, dans un deuxième temps, universalisation de cette forme dans les réseaux de l'État culturel. La « *French Touch* » résulte de l'importance de l'État dans le champ culturel, de son influence dans la définition de la « bonne culture », elle tient également à cette connexion réalisée entre politique de la ville et politique culturelle. Cette politique « d'intégration par la culture » a ainsi contribué à raccorder cette « émergence culturelle » à l'histoire de l'art selon une logique orthogénétique³⁰. Or, cette fabrication de l'universel artistique se réalise selon des critères qui reproduisent une conception républicaine de la laïcité, cherchant à définir un espace public neutre par abstention des différences et par non-confrontation. Dans une dynamique sans cesse renouvelée de reconnaissance paradoxale et de résistance, d'intégration et de réinvention se refabrique ainsi des formes culturelles indigènes.

-
28. Ce concept est intéressant malgré ses connotations péjoratives si on l'utilise comme le montre très justement Hannerz (1992) dans son acception académique : il désigne alors un processus d'émergence culturelle dans un segment d'une culture plus vaste. Il permet de problématiser l'enchevêtrement, la labilité des formes culturelles émergentes tout en prenant en compte la force structurante des rapports sociaux.
29. Pour reprendre deux des réseaux d'organisation du sens dans le monde contemporain définis par Hannerz (1992), à côté du marché et des mouvements sociaux.
30. Redfield et Singer proposaient dans les années 1950 de distinguer les villes orthogénétiques et les villes hétérogénétiques pour analyser leur rôle culturel. Les premières sont, à l'image des villes Yoruba, des centres produisant une culture raffinée, stylisée à partir des traditions orales d'une région plus vaste. Ce sont des espaces de formalisation des traditions, où se développe un travail symbolique d'universalisation d'une culture locale. Les secondes, à l'image de la ville de Chicago dans les années 1920, sont des espaces où les cultures locales se désintègrent pour créer quelque chose de nouveau. La diversité interne créant de manière dynamique des modes de vie, de pensées originaux qui s'imposaient en dépit des traditions culturelles et au-delà d'elles (Redfield et Singer 1954).

Références

- ALTHABE G., 1985, « La résidence comme enjeu » : 12-47, in G. Althabe, C. Marcadet, M. de la Pradelle et M. Sélim (dir.), *Urbanisations et enjeux quotidiens, terrains ethnologiques dans la France actuelle*. Paris, Anthropos.
- AMSELLE J. L., 2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion.
- ANDERSON E., 1999, *Code of Street. Decency, Violence and the Moral Life of the Inner-city*. New York et Londres, W.W. Norton et Company, Inc..
- APPADURAI A., 1991, « Global ethnoscaapes. Notes and Queries for a transnational anthropology » : 191-210, in R. G. Fox (dir.), *Recapturing Anthropology, Working in the present*. Santa Fe, School of American Research Press.
- , 2001, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot.
- BACHMANN C. et L. BASIER, 1985, « Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et société*, 34 : 57-67.
- BARBA E., 2004, *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*. Saussan, L'Entretemps.
- BAUDRILLARD J., 1981, *Simulacres et simulations*. Paris, Galilée.
- BAZIN H., 1995, *La culture hip-hop*. Paris, Desclée de Brouwer.
- BÉTHUNE C., 2003, *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris, Éditions Autrement.
- BRENNAN T., 2001, « World Music Does not Exist », *Discourses*, 23, 1 : 44-62.
- CALOGIROU C., 1989, *Sauver son Honneur. Rapports sociaux en milieu urbain défavorisé*. Paris, L'harmattan.
- CÉFAÏ D., 2002, « Qu'est ce qu'une arène publique? Quelques pistes pour une approche pragmatiste » : 51-81, in D. Céfaï et I. Joseph (dir.), *L'héritage du pragmatisme*. Paris, Éditions de l'Aube.
- CONDRY I., 2001, « Japanese hip-hop and the Globalization of Popular Culture » : 372-387, in G. Gmelch et Walter P. Zenner (dir.), *Urban Life. Readings in Urban Anthropology*. New York, Saint Martin's Press.
- DE CERTEAU M., 1990, *L'invention du quotidien. Vol. 1 Art de faire*. Paris, Folio.
- DONZELOT J., C. MÉVEL et A. WYVEKENS, 2001, *Faire société. La politique de la ville aux États-Unis et en France*. Paris, Seuil.
- DUBOIS V., 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Belin.
- FARGE A., 1986, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe siècle*. Paris, Hachette.
- FAURE S. et M. C. GARCIA, 2005, « La danse hip-hop : l'ambivalence d'une rencontre entre institutions publiques et pratiquant » : 259-276, in A. Bruston (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*. Paris, Éditions de l'Aube.
- FERGUSON J. et A. GUPTA, 1992, « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, 7 : 6-23.

- GOODY J., 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- HANNERZ U., 1992, *Cultural Complexity : Studies in the Social Organization of Meaning*. New York, Columbia University Press.
- KOKOREFF M., 1990, *Le lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*. Paris, IRIS.
- LAPLANTINE F., 2005, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre.
- LATOUR B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La découverte.
- LEPOUTRE D., 1997, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*. Odile Jacob, Paris.
- MILLIOT V., 1997a, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*. Thèse de doctorat d'Ethnologie, Université Lumière Lyon 2.
- MILLIOT V., 1997 b, « Ethnographie d'une mauvaise vague. Une question de regard » : 15-29, in J. Métral (dir.), *Les aléas du lien social. Constructions identitaires et culturelles dans la ville*. Paris, La documentation française.
- , 2000, « Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l'action culturelle » : 143-168, in J. Métral. (dir.), *Cultures en ville, de l'art et du citoyen*. Paris, Édition de l'Aube.
- MOISE C., 1999, *Danseurs du défi. Rencontres avec le hip-hop*. Montpellier, Indigène Éditions.
- MOURRAT P., 2001, « Les rencontres de la Villette : bilan d'étape », *Hommes et Migrations*, 1231 : 104-108.
- ONG W., 1982, *Orality and Literacy : The Technologizing of the World*. New York, Routledge.
- PETONNET C., 1983, *On est tous dans le brouillard*. Paris, Galilée.
- QUÉRÉ L., 1982, *Des miroirs équivoques, aux origines de la communication humaine*. Paris, Aubier-Montaigne.
- REDFIELD R. et M. SINGER, 1954, « The Cultural Role of Cities », *Economic Development and Cultural Change*, 3 : 53-73.
- RICÉUR P., 1990, *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- SAHLINS M., 1993, « Goodbye to Tristes Tropiques. Ethnography in the Context of Modern World History », *Journal of Modern History*, 65 : 1-25.
- SAYAD A., 1999, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris, Seuil.
- SHAPIRO R., 2003, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *Sociologie de l'art* Opus 3 : 15-48.
- , 2004, « La danse à l'envers » : 195-215, in V. Nahoum-Grappe et O. Vincent, *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*. Paris, Maison des sciences de l'homme.

- STOKES M. (dir.), 1994, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford et New-York, Berg.
- VIVIER J.-P., 1991, « Culture hip-hop et politique de la ville », *Hommes et Migrations*, 1147 : 35-44.
- WALZER M., 1992, « Les deux universalismes » *Esprit*, décembre : 114-133.
- WATERMAN C., 1990, *Juju. A Social History and Ethnography of an African popular Music*. Chicago, University of Chicago Press.

RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

The French Touch. *Le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain*

Cet article propose une analyse ethnologique des appropriations françaises du hip-hop. Il s'attelle dans une première partie à repérer les mécanismes du « branchement » initial entre une forme symbolique médiatique et un « contexte » spécifique, afin d'analyser les logiques de la reproduction contemporaine du local. Ayant souligné l'importance des réseaux de l'État culturel dans la cristallisation de la version française de ce mouvement, il analyse dans une seconde partie les transformations ultérieures de la danse hip-hop dans son passage de la « rue » à la scène, stimulé par une politique dite « d'intégration par la culture ». La fabrique de l'universalité artistique dans les espaces culturels légitimes induit de nouvelles normes esthétiques dont nous analysons les implications sociales. Dans un double mouvement de relocalisation puis d'universalisation, nous analysons comment ce mouvement a progressivement été intégré au patrimoine culturel français.

Mots-clefs : Milliot, hip-hop, indigénisation, politique culturelle, universalisation, France

The "French Touch". hip-hop through the republican universalism

This article develops an ethnologic analysis of the French appropriations of the hip-hop. It buckles down, in a first part, to spot out the mechanisms of the connection between a media symbolic form and a specific context, in order to analyze the logics of the contemporary reproduction of the "local". Having pointed out the importance of the Cultural State networks in the crystallization of the French version of this movement, it analyzes in a second part the further transformation of the dance into its evolution from the "street" to the stage, initiated by a cultural policy. The making of the artistic universality in legitimate cultural places led to new aesthetic norms of which we analyze the social implications. In a double evolution, first of re-localization, then of universalization, we analyze how this movement has slowly been fully integrated into the French cultural heritage.

Key words: Milliot, hip-hop, indigenization, cultural policy, universalization, France

The French Touch. El hip-hop al filtro del universalismo republicano

Este artículo propone un análisis etnológico de las apropiaciones francesas del hip-hop. La primera parte se consagra a localizar los mecanismos de la « conexión » inicial entre una forma simbólica mediática y un « contexto » específico, con el fin de analizar las lógicas de la reproducción contemporánea de lo local. En la segunda parte, después de haber subrayado la importancia de las redes del Estado cultural en la cristalización de la versión francesa de dicho movimiento, se analizan las transformaciones ulteriores de la danza hip-hop en su paso de la « calle » a la escena, gracias al estímulo de una política llamada « de integración por la cultura ». La fábrica de la universalidad artística en los espacios culturales legítimos induce nuevas normas estéticas cuyas implicaciones sociales analizamos. En un movimiento doble de re-localización y de universalización, analizamos cómo dicho movimiento ha sido integrado progresivamente al patrimonio cultural francés.

Palabras clave : Milliot, hip-hop, indigenización, política cultural, universalización, Francia

Virginie Milliot
Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative
21 allée de l'Université
92023 Nanterre cedex
France
virginie.milliot@u-paris10.fr