



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

120-121 | 2010

Les cultures sportives au regard de la globalisation

Compétitions dansées et globalisation culturelle

Le cas du hip-hop

Danced Competitions And Cultural Globalisation: The Case of Hip-Hop

Isabelle Kauffmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/4312>

DOI : 10.4000/jda.4312

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2010

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Isabelle Kauffmann, « Compétitions dansées et globalisation culturelle », *Journal des anthropologues* [En ligne], 120-121 | 2010, mis en ligne le 12 août 2014, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/4312> ; DOI : 10.4000/jda.4312

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Journal des anthropologues

Compétitions dansées et globalisation culturelle

Le cas du hip-hop

Danced Competitions And Cultural Globalisation: The Case of Hip-Hop

Isabelle Kauffmann

- 1 Née de migrations internationales et de la globalisation, la pratique du hip-hop se caractérise par une mobilité spatiale et sociale. À ce titre, elle constitue un terrain privilégié pour observer les façons dont une sous-culture¹ naît et évolue dans un contexte de mondialisation des échanges. On s'attachera à décrire la genèse d'un usage spécialisé, voire communautaire, de vidéos et d'internet et les déplacements internationaux de populations issues de quartiers souvent décrits selon la perspective de l'enfermement ou de la relégation (Lafargue et al., 2008). À la fois ancrée dans les quartiers populaires et à ce titre connotée territorialement et socialement, la pratique de cette danse permet de saisir les conditions qui ont favorisé l'inscription internationale de jeunes gens appartenant à des catégories sociales discriminées.
- 2 Cet article s'appuie sur deux enquêtes de terrain, l'une, dans le cadre d'une thèse de sociologie, réalisée de 2000 à 2007, basée en Île-de-France et ponctuellement en Allemagne, fondée sur l'observation participante, notamment l'apprentissage de la danse ; l'autre dans le cadre d'un contrat de recherche effectué de 2006 à 2008², en région parisienne, mobilisant une quarantaine d'entretiens d'artistes et d'« entrepreneurs d'art » et des observations directes de festivals.

La dimension sportive de la danse hip-hop

- 3 La danse hip-hop présente bien des aspects : ludiques, identitaires, artistiques, agonistiques... C'est à partir de cette dernière dimension que la pratique s'est sportivée au cours des années 2000 (Kauffmann, 2007). On étudiera donc ici le cas de la danse hip-hop pour son caractère sportif qui repose sur des références techniques ou

vestimentaires au sport, des propriétés physiques valorisées et enfin l'aspect compétitif des joutes chorégraphiques.

- 4 L'observation de la pratique du hip-hop permet de mettre en évidence une culture sportive, composée de codes spécifiques : gestes, mots, interactions, organisation spatiale et temporelle, et intériorisés par des personnes souvent formées à un sport avant de commencer à danser. Parmi les danseurs pionniers qu'on a pu interviewer, la pratique antérieure d'un sport a permis de comprendre comment ce capital physique ou agonistique a pu être réinvesti, voire converti au sein du hip-hop. Des techniques du corps (Mauss, 1950) facilitent l'apprentissage de gestuelles inédites. Les échauffements ou exercices appris dans le cadre d'entraînements de football sont ainsi réinvestis dans la pratique de la danse, c'est ainsi que Nasser³, *breakeur*⁴ et footballeur nantais explique sa connaissance des techniques d'échauffement : séquençage de l'activité en différentes durées, par groupe musculaire, succession d'exercices en flexion et en tension. Ces savoirs ne sont pas propres au football, mais c'est par cette pratique sportive que Nasser les a acquis. D'autre part, plusieurs danseurs rencontrés ont évoqué cette expérience au cours d'observations, par exemple, Tahia, jeune *breakeuse* parisienne explique sa souplesse, utile en *break*, par le fait qu'elle fut gymnaste ; Puma, *poppeur* parisien, fut champion de France de ping-pong ; Billal, *breakeur* dans les années 1980, champion de France de boxe. Ze Ouane à la fois *breakeur* et *poppeur*, a tenté un cursus de sport-étude en football. La carrière sportive est un avenir possible pour une partie des jeunes des quartiers populaires relégués scolairement (Zégnani, 2006), qui repose elle aussi sur un capital corporel et une pratique médiatisée.
- 5 La pratique du foot est également une médiation de la vie collective juvénile populaire. Cobra compare ses débuts dans la danse à sa pratique du foot. Il commence à danser en 1985. Il a grandi dans une cité HLM de Seine-Saint-Denis, ses parents sont employés des PTT à la retraite, il est titulaire d'un CAP pâtissier et a fait différents métiers (pâtissier, peintre en décoration et aide-soignant) avant de vivre de la danse, au milieu des années 1990. Il fait alors partie de Phast Forward. C'est un *poppeur* :

Tu vois, c'est comme le foot tu vois, le foot c'est : Ouais ya, ya, on va faire un foot avec le quartier ! Là c'était une passion, on kiffait bien le moment quoi [et puis] nous, on a laissé le foot, on a laissé le foot pour la danse, tu vois (entretien, Paris, février 2002).
- 6 L'évocation du foot fait à la fois référence à une pratique courante, banale et aux sociabilités juvéniles au sein de la cité. L'exploit physique est également pris en exemple par Fabrice. Il fait partie des premiers danseurs franciliens. Il sera membre de groupes « historiques », notamment Phast Forward et Frère d'Azil. En 2002 il crée sa compagnie avec Djamel (ex-Phast Forward également), puis réussit en partie grâce au soutien exceptionnel d'un directeur de théâtre promoteur historique de la danse hip-hop en France. Fabrice grandit dans une cité HLM de Seine-Saint-Denis. Il vit à l'époque de l'enquête dans la même commune :

Bah ! Tu sais dans la cité, tu fais quelque chose, c'est bien, bah ! Tout le monde a envie de le faire, tu prends un vélo, tu veux sauter par-dessus une voiture, tu réussis et bien tous les autres derrière ils vont vouloir faire la même chose, tu comprends ce que je veux dire, et c'est ce truc-là, et ça je pense que c'est un point de départ du hip-hop ; ça, ça fait partie du hip-hop (entretien, Paris, juillet 2002).
- 7 Parallèlement, la pratique d'un sport de haut niveau chez certains danseurs a de fait favorisé des rencontres, et ce, dans un contexte compétitif et d'excellence, par exemple

Émilio et Césaire se sont rencontrés autour d'une table de ping-pong, lors de compétitions régionales.

- 8 Les danseurs hip-hop sont de plus porteurs d'une identité sportive, notamment physique. Leur hexis, à travers leur démarche, les accolades ou poignées de main échangées, voire dans la façon de danser elle-même, souligne des emprunts ou des références sportives, en connotant, ici la puissance musculaire, là, une agilité et une fluidité de déplacement. Outre la culture corporelle, les vêtements des danseurs sont bien souvent empruntés au sport : jogging, casquette, tennis ou basket, bracelet d'éponge et genouillère, ce qui est plutôt rare dans le monde de la danse et contribue à donner un style sportif à cette expression physique. À tel point que des accessoires spécifiques ont été fabriqués pour cette danse. À partir de 2002, un mouvement se développe en *break*, il consiste, en appui sur un avant-bras, à effectuer un tour sur soi-même, en équilibre. Peu de temps après, une sorte de coudière allongée, recouvrant l'avant-bras commence à être utilisée par les *breakers*.
- 9 Un ensemble de références, soit héritées, soit inspirées du sport, caractérise donc la pratique hip-hop. On y observe en outre des propriétés physiques valorisées, telles la souplesse, la rapidité et la force, qui se manifestent à l'occasion d'acrobaties et de prises de risque physique, qui réjouissent les pairs spectateurs.
- 10 Enfin, la chorégraphie hip-hop est structurée par le défi, source de classement entre danseurs. Le caractère improvisé de cette narration contribue à créer le suspense propre à toute rencontre sportive agonistique. Au cours des années 1990, ces défis vont s'instituer dans le cadre de compétitions, forme de sportivisation de cette danse auparavant principalement festive. On y observe l'état d'une pratique amateur, où spectateur et danseur ne sont pas séparés comme dans le cas de la danse de théâtre, qui fait se rencontrer professionnels et amateurs, autrement dit des artistes et un public, de moins en moins pratiquant (Bourdieu, 1987 : 213). La pratique compétitive a institué et favorisé la constitution d'équipes de danseurs et leur classement, validé par des juges et symbolisé par la remise de prix, voire de coupes. Les compétitions, elles, se sont trouvées hiérarchisées selon la renommée des juges, des participants et le nombre de spectateurs. D'emblée ces rencontres se sont déroulées entre danseurs européens. C'est le cas du Battle of the Year (BOTY), organisé par un danseur allemand à Hanovre et constitué en société franchisée depuis dix ans. Dès sa première édition en 1990, des danseurs français sont invités à concourir, ils y rencontrent des danseurs britanniques, suisses, allemands, italiens. En 1995, ils remportent la demi-finale contre des Danois et la finale contre des Hongrois ; en 1998, ils gagnent les demi-finales contre des Américains et perdent la finale contre des Japonais. En 2006, ils sortent victorieux de la compétition, face à des Coréens. Le développement de *battles* à la renommée internationale a contribué à une plus grande mobilité des danseurs et l'existence d'une communauté de pratique à l'échelle mondiale.
- 11 Le caractère sportif de la danse hip-hop, est fondé sur des techniques du corps, des codes relationnels agonistiques et le goût de l'exploit physique. À ce titre, on peut qualifier la culture hip-hop de culture sportive.

L'appropriation française d'une pratique américaine grâce aux médias grand public

- 12 La dimension internationale du hip-hop précède son développement sportif, l'origine américaine du hip-hop en fait dès son exportation en Europe et au Japon un mouvement international. Du point de vue de la France, on observe donc un double mouvement, marqué dans un premier temps par une importation qui commence en 1981 (pour la danse) et se poursuit encore aujourd'hui, au gré des productions américaines. Dans un second temps, ce sont les Français qui vont se trouver exportés à l'étranger et notamment aux États-Unis. On pourra ainsi décrire ce processus, ses conditions de réalisation et ses effets sur les trajectoires et la pratique des danseurs.
- 13 La façon dont le hip-hop est transmis permet de saisir ce qui se joue dans sa réception et ce que sont les conditions de son appropriation. Le principal mode de diffusion a été le média audiovisuel, en particulier le film de fiction. La diffusion du mouvement hip-hop à l'échelle du monde, est portée par les campagnes de promotion propre à l'industrie cinématographique. À la même époque, une tournée des principaux artistes part en Grande-Bretagne, en France⁵ et au Japon. Enfin les groupes de rap américains sont invités à la télévision française, quelques vidéoclips sont également diffusés. C'est grâce à une émission télévisée que Malik, un danseur nantais, apprend une figure de *break*, appelée la coupole. Il est né en 1972, il grandit en cité HLM, dans un quartier de Nantes, quartier où il vivait encore en 2001. Il commence la danse à l'âge de onze ans, en 1983. Il est titulaire d'un BEP en électro-mécanique et depuis le milieu des années 1990, il est danseur professionnel. Il explique comment la vidéo lui a permis d'apprendre des mouvements de danse :

Et alors t'as découvert la technique tout seul, en cherchant tout seul ?

Malik : Non, j'ai regardé, parce que si tu veux à l'époque, y a un groupe de danse qu'était passé à Champs-Élysées, Break Machine, c'est hyper vieux hein, ce que je te dis là ! C'était trois Blacks, j'sais pas si tu vois, et eux ils faisaient la coupole, ils faisaient des trucs d'actualité, quoi. Et à l'époque un mec qui s'appelait Nani, c'était un reubeu (verlan de beur, verlan d'« Arabe »), c'était le seul à avoir un magnétoscope dans le quartier. On lui a téléphoné, il l'a enregistré et fff ! On a été chez lui et on arrivait à mettre ça au ralenti, tout ça, et puis on regardait... » (entretien, Nantes, octobre 2000).

- 14 Ce mode de transmission repose sur l'imitation des modèles par leurs émules, dans des conditions peu académiques. Ze Ouane, raconte ici comment il se débrouillait pour visionner ces images. Né à Paris en 1968, il a grandi avec sa mère, employée d'assurance, dans une petite cité de la banlieue Sud. Il découvre le hip-hop à l'âge de quinze ans, en 1982, il est d'abord danseur, puis *rappeur* et enfin DJ. Il arrête l'école après son BEP comptabilité car sa carrière de danseur s'accélère. Dès qu'il gagne sa vie, il part plusieurs fois (plusieurs mois à chaque fois) à Londres et à New-York, puis s'installe à Paris. Bien qu'il ait dû faire plein de petits boulots, son activité principale demeure aujourd'hui encore, le hip-hop :

Et comment t'es devenu bon alors ?

Ze Ouane : Copier-coller comme on dit, ni plus ni moins, de la copie de regarder les mouvements qu'on voyait, ou dans les vidéos, parce qu'il y a eu [...] la vidéo de Malcolm MacLaren, Buffalo Girls qui passait en télé [...]. Il a fait ce clip où dedans il y avait les Rock Steady Crew et il y avait [...] des chaînes de restaurants, où il y avait des vidéos qui passaient en boucle, donc il suffisait qu'on aille s'acheter un

hamburger et on s'asseyait devant, on regardait pendant des heures et on regardait les phases qu'il y avait dans le [clip]. [...] À l'époque c'était le grand classique, le mercredi et le samedi on allait à Montparnasse ou on allait sur les Champs et on rentrait par-derrrière dans les salles de cinéma, donc Flashdance j'ai dû le voir, je ne sais combien de fois, rien que pour voir cette petite séquence où il y a du break et ce qu'on appelait à l'époque du smurf (entretien, Paris, janvier 2005).

- 15 Ce mode d'apprentissage caractérise les premiers temps du hip-hop, il se répète toutefois quand un nouveau courant venu des États-Unis arrive en France, comme la *housedance*, dans les années 1990. Wilfrid, tenant du genre, en témoigne. Il est né en 1980, il grandit dans un quartier populaire des Hauts-de-Seine (ZUS depuis 1996). Il a ensuite commencé une carrière dans une compagnie, il est également DJ et organisateur de soirées. Son père est ouvrier spécialisé, sa mère est puéricultrice et son frère est compositeur pour des « ballets » hip-hop :

Moi j'ai découvert donc après la *house* dans cette année-là, en 96, à travers les clips, et les clips qui se faisaient sur MTV ou une émission qui s'appelait *The Grind* où il y avait beaucoup de danseurs où moi je recopiais instinctivement ce que je voyais à la télé (entretien, Paris, mai 2005).

- 16 Ce sont donc des images qui sont transmises, chez soi, dans un *fast-food*, au cinéma, que dans un premier temps il s'agit de voir et revoir. L'apprentissage, par visionnage répété et imitation, est présenté par les danseurs comme étant immédiat, instinctif. On peut entendre un discours similaire chez Ira par exemple, qui découvre le hip-hop en 1982 et commence le *smurf* à cette époque, à l'âge de onze ans. Non professionnel, il pratique aussi une danse à part, le *voqueing*⁶, qui le met à l'écart. Il occupe cependant une place de choix dans la mesure où il a mené au début des années 2000 un groupe très en vue dans le champ de la compétition hip-hop. Il saura ensuite investir cette position en prenant la place de *speakeur*, c'est-à-dire animateur de *battle* (pratique en fort développement depuis 2003). Il est né en 1971 en Israël et grandit à Paris, ses parents sont originaires d'Afrique du Nord, sa mère est assistante maternelle (ADSEM), son père, magasinier. Il est lui-même vendeur de lingerie dans un quartier populaire parisien. Il précise comment l'apprentissage à partir du visionnage de films cultes concerne aussi le comportement à adopter :

Et quand tu dis Beat Street et Break Street ça a tout développé... ?

Ira : Bah ! C'est-à-dire tout, la tenue vestimentaire, euh ! les défis, ça a changé le mode de défi quoi, tu les imitais quoi, t'allais dans le métro⁷, moi j'ai défié des gars dans les métros, on se mettait deux couples en face des autres et on se défiait, on avait le côté capuche un peu ombrageux [...]. On voulait un peu les imiter mais pas faire comme eux au niveau des pas, mais imiter la mentalité, la façon de parler, la façon de se tenir, tout quoi. De toute façon les danseurs français c'est les danseurs américains ! Tous les danseurs dans le monde, ils imitent les Américains, pratiquement, au niveau du mouvement hip-hop, tout est américain (entretien, Paris, juillet 2001).

- 17 La gestuelle, la chorégraphie en face à face, le comportement, la mentalité, tout semble être copié des Américains, laissant peu de place aux réinterprétations locales. Ce sont sans doute les attributs les plus spécifiques au hip-hop qui permettent de repérer dans quelle mesure on a affaire à une « copie » du modèle américain. Par exemple, à partir de 1998, un groupe américain, fondateur du style dit *poppin'*, commence à être invité en France. Ces maîtres du genre vont se comporter comme tels et les pratiquants français vont commencer à s'habiller à l'image de ce qui leur paraît être un « original » : chemise fluide et pantalon à pince, mocassin appelé *hush puppies* et chapeau melon. Ce style vestimentaire, peu associé au hip-hop dans le sens commun, va être adopté par nombre

de pratiquants et devenir une panoplie. À tel point qu'un marché de *hush puppies*, marque de chaussure non commercialisée en France, va être mis en place par un danseur parisien. Aujourd'hui, il est difficile de distinguer à l'œil un *poppeur* français d'un *poppeur* suédois ou américain. Cette américanisation dépend donc de la relation entretenue au modèle, le poids des pionniers du *pop* a contribué à uniformiser les manières de s'habiller dans ce style de danse. Les Américains peuvent également estimer que les Français « déforment » leur art, comme ce fut le cas dans le *poppin'*. Le premier voyage en France des pionniers du style en 1998 s'est alors soldé par un stage sur audition, organisé par le Théâtre contemporain de la danse, pendant lequel se sont enchaînés des exercices pour débutants, statut auquel les Américains renvoyaient l'élite des danseurs français et leur pratique.

- 18 Au contraire, les films, qui ne font que médiatiser les modes de vie des jeunes gens du Bronx – y compris leur danse – ménagent une marge de manœuvre non négligeable à leurs spectateurs français. De plus, cette façon de découvrir le hip-hop va de pair avec un apprentissage autodidacte. Cela entraîne une appropriation, ce processus a été observé dans de nombreux autres pays (Mitchell, 2001). L'appropriation est d'autant plus forte que le support vidéo ne permet pas l'apprentissage et que les émules français ont très peu de contacts avec les Américains, comme c'est le cas pour le langage, au cours des années 1980. Voici des termes inventés pour désigner les figures dansés :

- La baguette : tour sur la tête (le corps à la verticale).
- La coupole : tour sur la tête et les épaules (le corps à 45°).
- La couronne : tour sur la tête et les mains (le corps à 45°).

- 19 À Nantes on rencontre le terme « blocage », jamais entendu ailleurs, à la place du mot *pop*, contraction musculaire typique du *poppin'*.
- 20 Les mots anglais peuvent également être francisés, les danseurs français ont ainsi tendance à utiliser les mots *pop* ou *lock*, à la place de *poppin'* ou *lockin'*, la désinence « ing » étant peu familière à la langue française. La francisation passe également par la rection des verbes et des noms : en français, on peut *breaker* ou encore être une *breakeuse*. On peut également noter une sorte de gallicisme, l'emploi de *smurf* (qui signifie « schtroumpf » en anglais) par les seuls Français pour désigner le *poppin'* au cours des années 1980, il sera « corrigé » quand les échanges avec les danseurs américains se multiplieront.
- 21 Certains danseurs français prennent conscience de leurs spécificités quand elles sont perçues de manière positive par les pionniers américains. Un fer de lance du *break* francilien, Djamel, s'en souvient. Il est *breakeur* et commence la danse en 1988. Il est né en 1972, il grandit dans une cité HLM du Val-de-Marne. À l'époque de l'enquête, entre 2000 et 2003, il est fréquemment en déplacement professionnel en France et en Europe (compétition en Suède, spectacle à Châteaullon, stages de danse en province, etc.), quand il revient en région parisienne, il est hébergé chez différents amis. Il entre dans la compagnie hip-hop Phast Forward en 1989. À l'époque de la troisième et dernière partie de l'entretien, en 2001, il vient tout juste de la quitter et en 2002 fonde sa propre compagnie. Il souligne :

Au départ, quand je dansais, mes parents ne prenaient pas ça au sérieux quoi, [c'était] comme « tu joues » au foot dans le quartier.

À l'époque y avait pas de vidéos. Déjà, pour avoir un caméscope, à l'époque ça coûtait très, très, très cher [...] ! La seule chose que tu avais c'était l'image, qui te restait dans l'esprit, quand tu voyais un danseur, tu pouvais pas pomper [...] On avait qu'une image en tête, que des souvenirs et on s'entraînait qu'avec ça, on

restait basé que sur ça. Ça veut dire que, j'avais juste, juste, un flash de ce qu'ils faisaient, t'avais pas les mouvements précis. Alors toi t'essayais, pas de reproduire, [mais] de t'inspirer un petit peu de ce qu'ils faisaient (entretien, Paris, juillet 2001).

- 22 Cette normativité est donc inégalement répartie, elle est liée aux échanges entretenus avec le modèle américain et varie en fonction du statut du danseur et de son implantation géographique. Ainsi, que ce soit perçu comme des « erreurs » ou comme un « style », le cadre de diffusion du hip-hop va autoriser une appropriation importante et favoriser un mélange des codes culturels du groupe de départ à ceux du groupe d'arrivée. Ce phénomène a été observé par les anthropologues (Herskovits, 1928, cité dans Cuche, 1998 ; Bastide, 1960 ; Warnier, 2001) et contredit le constat selon lequel la globalisation culturelle serait synonyme d'une homogénéisation culturelle. Le cinéma et la télévision, support de diffusion des États-Unis vers l'étranger ont ainsi favorisé et la copie et l'appropriation du hip-hop.

Internationalisation du hip-hop français, sens agonistique et médiatisation spécialisée

- 23 Les déplacements internationaux des Français commencent dès les années 1980, il s'agit alors de voyages exploratoires et initiatiques, que seuls les fers de lance pratiquent. Ces déplacements concernent de plus en plus de danseurs au cours des années 1990, dans le cadre de l'internationalisation des compétitions qui connaît un essor relayé par internet.
- 24 Les danseurs émérites qui, par définition, sont des *happy few*, sont les seuls à se rendre aux États-Unis au cours des années 1980, soit grâce au fruit de leurs économies, c'est le cas de Driss, alors animateur socioculturel, soit du fait de leur position. Sur ce plan l'expérience de Ze Ouane est remarquable, il est alors danseur de l'émission *HIP HOP* diffusée hebdomadairement sur TF1 en 1984 :

Un jour la productrice de l'émission, Laurence Touitou me dit [...] : « Je pars à New-York dans quelques jours. Ah bah ! Tu veux venir ? » Et ça m'avait même jamais effleuré l'esprit. Et j'fais : « Ah bah !, ah bah ouais ! » [...] Je me suis retrouvé là, à me retrouver à aller dans tous les endroits mythiques, aller au Roxy, rencontrer Mister Freeze, qu'on voyait avec le parapluie dans *Flashdance*. [...] Ça faisait peut-être trois, deux trois jours que j'étais à New-York, avec Futura, je me retrouve chez Mister Freeze et c'est, bon, on part en vadrouille pour la nuit, on fait la tournée on va à la Pizza à gogo, à la Danceteria, au Roxy et voilà, on se retrouve jeté, moi je me retrouve jeté au milieu de tout ça et je suis le petit *frenchy*. Pour moi ça a été, pfffffffffffffffffff ! [...] J'ai accès tout de suite à l'épicentre de la culture, donc tout de suite, j'en ai saisi je dirais les connotations, les tenants et les aboutissants et le sens réel de la chose. J'ai pas été hébergé dans Manhattan, j'ai été hébergé dans le Bronx, le berceau mondial du hip-hop, le hip-hop vient du Bronx, point à la ligne, ça vient pas d'ailleurs, ça vient pas du Queen, ça vient du Bronx. Donc, chez moi, quand je reviens à Paris, je sais définitivement de quoi on parle quand on parle de hip-hop. Je crois que c'est ça qui m'a, je dirais, créé ma réputation, c'est surtout et il y a une certaine gnaque qui va avec ce mouvement, cette manière de faire, d'être, de paraître et c'est comme ça que je l'ai apprise. Au début c'était simplement dans la copie et [...] le mimétisme de la chose et une espèce de rêve américain (entretien, Paris, janvier 2005).

- 25 Le lien physique avec les États-Unis et les pionniers du genre hip-hop est associé à l'authenticité de la pratique et de l'esprit hip-hop. Ce voyage est même présenté comme marquant dans la construction de la renommée. Le voyage contribue à la transformation

de Ze Ouane, déjà engagé dans l'apprentissage de la danse et de la sous-culture hip-hop. Le même réitérera l'aventure à Londres dans un esprit d'exploration :

Nous on était vraiment des acharnés, on était vraiment des acharnés et puis ils n'avaient plus le niveau pour suivre là où nous on en était, bon ça speedait trop quoi ! Et quand je te dis des acharnés, c'est qu'on est allé chercher très, très loin, on est allé jusqu'à défier des mecs à Londres, on est allé jusqu'à Londres, au concert de Grand Master Flash avec Nicolas et Joey, se défier avec des mecs là-bas, on a voyagé un petit peu, histoire de voir où est-ce que ça se passait, Joey lui est allé en Italie, Nicolas est allé avec lui aussi, ils ont été faire des galas là-bas, après moi je suis allé en Suède, partout où il y avait des gens qui dansaient, il fallait qu'on y aille, il fallait qu'on y aille pour voir (*loc. cit.*).

- 26 Le voyage est une exploration de l'espace chorégraphique hip-hop et en même temps un moyen de se mesurer en se confrontant aux autres. C'est bien la différence nationale qui est soulignée ici comme un moyen de repousser les limites de son niveau ou de sa connaissance de la pratique. On se rend compte également qu'à cette époque, ce sont des promoteurs privés qui contribuent à rendre possible les liens entre danseurs européens.
- 27 Au cours de la décennie suivante, les danseurs sont un peu plus nombreux à se déplacer, et leurs voyages sont également plus fréquents, car à côté du voyage initiatique qui a toujours cours, il s'agit désormais d'aller participer à des soirées et des compétitions en Europe. Ces déplacements se redoublent d'un trafic d'images et le développement d'un marché des vidéos. Djamel fut directement concerné par cette première vague d'exportation médiatique officielle :

Bon entre 80... 89 et 95, y a eu plein d'autres choses qui se sont fait en Europe. C'est-à-dire que nous Phast [Forward], on a bougé en Suisse, on a bougé euh !, en Italie, on a bougé en Allemagne, pour différents événements. On était toujours là à représenter. Et c'était toujours les mêmes noms de groupes qui revenaient à chaque fois. Battle Squad, Second To None. Et à partir de 95, quand on est parti au Battle of the Year en 95, le gars, il a réussi à faire une vidéo de la soirée mais il a informé personne et il en a fait un business on va dire. Il a commencé à la vendre. Mais nous on savait pas, on savait pas. On s'est juste rendu compte comme quoi y avait plein d'appareils autour de nous, un peu partout. Le gars il a commencé à filmer [et à] faire son business. Et en 96, y a beaucoup de groupes américains qui étaient venus en France, les gens ils disaient : « Oh ! Césaire ! Oh Phast Forward ! Oh ! Nice to meet you ! ». Et nous ça nous étonnait, on disait : « Mais ! » Et les gens ils disaient : « J'ai vu ça de vous. Telle vidéo, telle vidéo, telle vidéo » [...] Et encore c'est pas des gens de New-York, c'est des gens, c'est des gens d'un p'tit peu d'partout. C'est-à-dire, c'est des gens de tous les États-Unis, y avait des gens d'Europe qu'avait ces vidéos-là, [...]. Les gens, c'est que les gens ils ont commencé à se dire : « Ouais t'es mon inspiration, euh !, oh ! je me suis inspiré de toi » (entretien, Paris, juillet 2001).

- 28 Au déplacement des danseurs s'ajoute donc au cours des années 1990 le déplacement de leur image *via* les vidéos. On observe un mouvement inverse à celui du début des années 1980, et plus qu'une « inspiration », c'est le dynamisme de la scène européenne qui incite les *breakers* américains à poursuivre leur pratique. Le marché des vidéos demeure artisanal jusqu'au début des années 2000. Nous pouvons alors, sur le principal lieu d'entraînement parisien, le Forum des Halles, observer Nabab, un danseur, alors sans-papier, vendre au noir des cassettes de *battles* étrangers, denrées rares à l'époque.
- 29 Les échanges internationaux d'images et de danseurs se sont fortement développés au cours des années 2000, portés par le développement fulgurant des compétitions locales et internationales. En 1999, apparition des *battles* en France, on en dénombre alors quatre, puis en 2003, vingt-cinq, et enfin en 2006 plus de soixante. À la même époque les

nouveaux médias orientent le marché spécialisé des images hip-hop : DVD, sites internet, MySpace, forum, YouTube et blogs. Ces différents supports font éclater la diffusion des images de danseurs, tout particulièrement les extraits de *battle*. La réputation d'un danseur est relayée internationalement sans qu'il ait à parcourir le monde, son passage dans une compétition de renommée mondiale proche de chez lui suffira, tout du moins suffirait, car, de fait, une réputation, une fois acquise, doit être maintenue, notamment en multipliant les occasions de gagner de la réputation.

Trajectoires de danseurs et mobilité spatiale

- 30 Compte tenu de l'ancrage territorial et social initial du hip-hop, on peut se demander au regard de sa mondialisation quels rapports existent entre les hiérarchisations sociales propres à la France et celles propres aux échanges internationaux en question : les inégalités et discriminations vécues par les jeunes Français pratiquant le hip-hop sont-elles déjouées par leur participation à une communauté de pratique chorégraphique internationale ? Les rapports sociaux dans le contexte national s'en trouvent-ils modifiés ? On tentera de répondre à ces questions en développant la piste de l'identité. Virginie Milliot (2000 : 158) a montré dans quelle mesure le hip-hop pouvait représenter pour des jeunes gens stigmatisés « une lutte [...] à la recherche de son propre langage, pour se réapproprier un pouvoir de se définir ». En effet, pour un danseur hip-hop, la pratique chorégraphique peut s'accompagner d'une métamorphose identitaire, qui se forme dans la recomposition de sociabilités juvéniles populaires déjà là (Kauffmann, *op. cit.*), d'une socialisation à la « culture des rues » (Lepoutre, 1997) et une familiarité au sport. Il s'ensuit pour le jeune danseur une transformation physique (corporelle, vestimentaire, relationnelle) et un changement du nom (attribution d'un sobriquet qui peut être complété par le nom du groupe auquel il appartient). Il n'est pas rare que des danseurs signent ou se signalent ainsi, c'est également un moyen de différencier les prénoms courants ; on distinguera ainsi Nabil Quintessence de Nabil Division Alpha. Le nom du groupe vient également marquer la renommée du danseur. Ainsi, en plus d'une différenciation, il peut y avoir hiérarchisation. De plus, le remplacement du nom de famille par celui du groupe de danseurs introduit une nouvelle affiliation, il endosse la signification sociale de ce dernier notamment l'aspect « classificateur de lignée » (Lévi-Strauss, 1962 : 233), quand bien même cette fonction n'est que métaphorique : c'est un moyen, pour ceux dont la généalogie est stigmatisée, de renaître socialement, mais ponctuellement et symboliquement, sans réellement renier son origine⁸.
- 31 La mobilité spatiale soutient cette métamorphose identitaire, notamment quand les danseurs se retrouvent face à des homologues étrangers, ils représentent alors leur pays, la France, et non plus leur commune, *a fortiori* leur quartier. Ces déplacements internationaux bien que pratiqués le plus souvent en tant qu'amateur, à ses propres frais, se font parfois en tant qu'invités. C'est par exemple le cas pour les danseurs « recrutés » pour participer au *battle de break* de Nantes, par les danseurs nantais qui participent à sa mise en œuvre. Ils sont ainsi entièrement défrayés, tels des danseurs professionnels, par l'association qui organise ce *battle*. Les danseurs français qui bénéficient de ces conditions de danse participent à des rapports sociaux valorisant dans lesquels ils disposent d'un statut qui légitime ce qu'ils sont devenus : des danseurs reconnus. L'institution et l'internationalisation des *battles* est aussi, pour ces anciens « jeunes de cités », celle d'un statut légitimant à leurs yeux et ceux de leurs pairs, concurrents ou public.

- 32 Il ne s'agit pas pour autant de renier son origine ou son passé et le hip-hop continue de s'inscrire dans les quartiers populaires. En effet, si des danseurs français parcourent le monde, ils dansent également dans leur quartier d'origine ou des quartiers similaires. On peut d'ailleurs voir dans leur mobilité un héritage familial, marqué par des migrations internationales. Enfants d'immigrés pour bon nombre d'entre eux, la disposition à voyager s'appuie, en France, sur un réseau familial non localisé. Ainsi, Driss découvre les pionniers américains au Trocadéro, alors qu'il séjourne chez l'un de ses cousins en région parisienne. L'exemple des parents ou des grands-parents ayant quitté leur pays dans l'espoir d'une vie meilleure peut constituer un imaginaire, un possible actualisé par l'investissement dans le hip-hop.
- 33 La propension à la mobilité tient également au fait d'avoir grandi dans des banlieues populaires, où s'est développée la « culture des rues » et un usage des transports en commun, à la différence d'autres jeunes des cités pour lesquels les travaux sociologiques décrivent surtout un enfermement. La mobilité n'est pas freinée par l'origine modeste des danseurs, elle prend au contraire la forme de la « débrouille », comme le formule Fabrice :
- Après c'était en Suisse, on pouvait partir en Italie, n'importe où, ou les Italiens pouvaient venir en France, comme aujourd'hui ça se fait. Sauf qu'aujourd'hui, l'argent encore... : « Ouais bah si je viens faut que tu me payes mon billet ». Avant c'était : si t'as envie d'y aller, t'y vas quoi ! Underground, ouais, bien sûr, à la démerdard, on avait pas un centime, mais on y allait. Bon, y avait de la fraude, mais on y allait, pour le hip-hop (entretien, Paris, juillet 2002).
- 34 Avoir grandi dans un quartier populaire, souvent périphérique fait que les danseurs sont familiers des transports en commun. Les distances parcourues en train de banlieue, en RER ou en métro peuvent décupler par amour du hip-hop. Les « missions » de Djamel en témoignent. *Breakeur*, il commence la danse en 1988. Il est né en 1972, il grandit dans une cité HLM du Val-de-Marne :
- Ouais avant que je sois dans Phast je faisais partie d'un groupe qui était constitué que de personnes qui habitaient dans les alentours de Torcy Marne-la-Vallée et tout ça, et qui s'appelait Fool. Ils avaient une salle eux, carrément dans leur quartier, moi je me tapais tout le trajet de Créteil jusqu'à là-bas. Je prenais le dernier métro et je rentrais chez moi à minuit, une heure du matin, après j'avais cours le lendemain à huit heures du matin, je me levais, j'allais en cours. Je me tapais une mission, c'était vraiment... [...] J'enchaînais, soit je partais de chez moi de Créteil, soit je partais de Villeneuve-Saint-Georges, pour aller jusqu'à Torcy Marne-la-Vallée. Je te dis, je tapais des missions. Mais tu vois à cette époque-là, je voyais pas le temps passer, ça veut dire que j'avais tellement ça en tête que le trajet j'en avais rien à foutre (entretien, Paris, juillet 2001).
- 35 Avant de parcourir le monde, les danseurs ont parcouru leur région, mobilisés par le hip-hop. Cette disposition a pris un tour mondial à la fin des années 1990. Précisons cependant, que ceux qui voyagent ainsi sont les danseurs les plus reconnus. Pour aller participer à une compétition à l'étranger, il faut pouvoir être qualifié par ses pairs et avoir ainsi une chance de gagner le *battle*. Cette hiérarchisation toute sportive n'en demeure pas moins ouverte, aucune fédération ne vient organiser la pratique et selon la *doxa* tacite hip-hop, le droit d'entrée est le talent. C'est la croyance en cette éthique qui mobilise ceux qui doivent encore faire leur preuve, source d'émulation pour les nouveaux entrants, ou ceux dont les titres ne sont pas encore suffisamment légitimes.

Conclusion

- 36 Forcée dans les ghettos afro- et latino-américains aux États-Unis, la culture hip-hop a rapidement été médiatisée internationalement. Son importation en France est marquée par la diffusion via des médias grands publics et l'appropriation autodidacte qu'elle favorise. En même temps que cette sous-culture américaine se répand dans les quartiers populaires français, les jeunes émules les plus investis se lancent à l'assaut de leurs homologues européens, et partent en voyage initiatique à New-York. Puis la danse hip-hop à la française va à son tour inspirer les danseurs américains. On assiste donc à un double mouvement international d'importation et d'exportation, qui loin d'entraîner une homogénéisation du hip-hop fait naître une tension créatrice entre danseurs. Il est peu surprenant qu'une culture déjà internationale ait profité du développement des nouvelles technologies de communication, alors même que le nombre de pays entrant en lice augmentait. La disposition de certains jeunes de milieu populaire à voyager a pu, dans le cadre du hip-hop, devenir une prise de position chorégraphique et identitaire, portée par le réseau international de compétitions honorifiques.

BIBLIOGRAPHIE

- BASTIDE R., 1960. « Problème de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », in GURVITCH G., *Traité de sociologie*. Paris, PUF.
- BENSIGNOR F., 1983. « Hip-Hop New York Cultural Experience », *Rock*, 60 (janv.): 42.
- BOURDIEU P., 1987. « Programme pour une sociologie du sport », in *Choses dites*. Paris, Minuit.
- CUCHE D., 1998. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris, La Découverte.
- KAUFFMANN I., 2007. *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*. Thèse de sociologie, sous la direction de Ch. Suaud, université de Nantes.
- LAFARGUE de GRANGENEUVE L., KAUFFMANN I. & SHAPIRO R., 2008. *Cultures urbaines, territoires et action publique*. Rapport pour le ministère de la Culture, octobre 2008.
- LÉVI-STRAUSS Cl., 1962. *La pensée sauvage*. Paris, Plon.
- MAUSS M., 1950. *Anthropologie et sociologie*. Paris, PUF.
- MILLIOT V., 2000. « Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l'action culturelle », in MÉTRAL J. (coord.), *Culture en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- MITCHELL T. (ed), 2001. *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside America*. Middletown, Wesleyan University Press.
- WARNIER J.-P., 2001. *La mondialisation de la culture*. Paris, La Découverte.
- ZÉGNANI S., 2006. « Genèse du hip-hopet rapports sociaux dans les cités à Toulouse », *Migrations société*, vol. 18, 103 (janv.-fév.) : 145-160.

NOTES

1. Le terme de sous-culture est utilisé ici au sens de culture d'un sous-groupe au sein d'une société plus large, au sens interactionniste du terme.
2. Le contrat a été réalisé dans le cadre du programme interministériel *Culture et territoire en Île-de-France*.
3. Tous les noms propres tirés de l'enquête ont été anonymisés.
4. On peut repérer cinq grands styles de danse hip-hop, le *break*, danse acrobatique, emblématique du genre, le *lockin'*, héritière des claquettes, le *poppin'*, danse robotique autrefois appelée *smurf*, la *housedance*, également héritière des claquettes et du mérengré, et le *newstyle* ou hip-hop, syncrétisme de ces différents styles.
5. En novembre 1982, Europe 1 et sa maison de disque AZ organisent une tournée des principaux artistes du hip-hop. Il y a trois dates à Paris, une à Lyon, à Strasbourg et à Marseille (cf. B ensignor, 1983). Parmi les danseurs rencontrés, trois ont, directement ou indirectement, découvert le hip-hop par ce biais : l'un a pu s'y rendre, un second a vu un reportage télévisé, un troisième a croisé quelques danseurs en démonstration au Trocadéro.
6. Le *vogueing* ou *wacking* est une danse née à la fin des années 1980 dans les clubs homosexuels de Chicago. Sa gestuelle peut être intégrée par certains danseurs de *newstyle*, mais le style n'est généralement pas considéré comme faisant partie du hip-hop.
7. Une séquence du film montre en effet un défi (visiblement chorégraphié à l'avance, tout du moins en partie) dans un corridor désert du métro.
8. Dans l'univers de la danse hip-hop, c'est le nom du danseur qui est masqué par le nom du groupe ou de la compagnie, au contraire, dans celui de la danse contemporaine, c'est bien souvent le nom du chorégraphe qui permet de baptiser la compagnie.

RÉSUMÉS

Née de migrations internationales et de la globalisation, la pratique de la danse hip-hop se caractérise par une mobilité spatiale et sociale. À ce titre, elle constitue un terrain privilégié pour observer les façons dont une sous-culture naît et évolue dans un contexte de mondialisation des échanges. C'est sous l'angle agonistique puis compétitif que cette internationalisation s'est développée, en s'appuyant sur des médias qui varient d'une décennie à une autre. Loin d'être une source d'homogénéisation, la globalisation de la danse hip-hop s'appuie au contraire sur des allers-retours entre l'Amérique et ses différents émules, ainsi qu'entre ces derniers. Le contexte français se manifeste notamment par la requalification sociale d'une jeunesse stigmatisée.

Born out of international migration and globalisation, the practice of hip-hop is characterised by spatial and social mobility. In this respect, it constitutes a privileged site for observing the ways in which a sub-culture is born and evolves in the context of globalisation. This internationalisation developed first in an agonistic and then a competitive way, based upon media which varied from one decade to the next. Far from being a source of homogenisation, the globalisation of hip-hop is based, on the contrary, on a movement back and forth between

America and its different emulators, as well as between the latter. The French context manifests itself notably by the social redefinition of stigmatised youth.

INDEX

Keywords : Mobility, internationalisation, culture, sport, hip-hop

Mots-clés : Mobilité, internationalisation, culture, sport, hip-hop

AUTEUR

ISABELLE KAUFFMANN

Centre nantais de sociologie EA 3260

isabelle.kauffmann@univ-nantes.fr