THESE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **l'Université Montpellier III – Paul Valéry Arts, Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales**

Préparée au sein de l'école doctorale **N° 60**
Et de l'unité de recherche **LEIRIS**

Spécialité : **Sociologie**

Présentée par **Benjamin PAON**

La normalisation culturelle du Hip hop en France. L'adoption institutionnelle d'une breakdance légitimée

Soutenue le 04 Mai 2023 devant le jury composé de :

Mme. Arielle SYSSAU-VACARELLA, Professeure des Universités en Psychologie cognitive, UPVM3	Présidente du Jury
M. Robin RECOURS, MCF/HDR en Sociologie, UM STAPS	Pré-rapporteur
M. Olivier SIROST, Professeur des Universités en Sociologie, Université de Rouen 1	Pré-rapporteur
Mme. Martine XIBERRAS, Professeure des Universités en Sociologie, UPVM3	Directrice de thèse

La normalisation culturelle du Hip hop en France

L'adoption institutionnelle d'une Breakdance légitimée

The cultural normalization of Hip hop in France

The institutional adoption of legitimized Breakdance

Titre : La normalisation culturelle du Hip hop en France - L'adoption institutionnelle d'une Breakdance légitimée.

Résumé : Manifestation populaire née dans les rues des USA, le Hip hop se propage dans le monde à travers sa mentalité et ses usages culturels, sportifs ou éducatifs. En effet, la breakdance autrefois cimentée au bitume, se retrouve désormais dans les médias, les salles de sport et les écoles... Il s'agit d'étudier, sous le regard de la sociologie de l'éducation et des sciences du sport, la conciliation entre les valeurs que véhiculent le Hip hop et la visée républicaine. Une forme de saisie culturelle s'opère, mais à quelle fin ? C'est au travers des dispositifs institutionnels, impulsés par les conditions politiques et stratégiques des pouvoirs publics, que nous tenterons de déterminer les moyens de compensation mis en place pour favoriser la socialisation des jeunes en France. A ce titre, cette enquête menée sur divers terrains associatifs dans la localité de Montpellier, permettra d'observer dans l'application le phénomène de structuration territorialisé, le réajustement des modalités de pratique et de transmission dans une forme de réciprocité entre politique et société.

Mots-clé : Culture, Sport, Art, Éducation, Politique...

Title : The cultural normalization of Hip hop in France - The institutional adoption of legitimized Breakdance.

Abstract : As a popular event born in the streets of the USA, Hip hop is spreading around the world through its mentality and its cultural, sporting or educational uses. Indeed, breakdancing once cemented on asphalt, is now found in the media, sports halls and schools... It is a question of studying, under the gaze of the sociology of education and sports sciences, the reconciliation between the values conveyed by Hip hop and the republican aim. A form of cultural capture takes place, but to what end? It is through institutional mechanisms, driven by the political and strategic conditions of the public authorities, that we will try to determine the means of compensation promoted for young people socialization in France. As such, this survey conducted on various associative fields in the locality of Montpellier, will make it possible to observe in the application the phenomenon of territorialized structuring, the readjustment of the modalities of practice and transmission in a form of reciprocity between politics and society.

Keywords : Culture, Sport, Art, Education, Politic...

Remerciements

Tout d'abord, il m'est important de témoigner mon profond respect pour ma directrice de thèse, Mme la Professeure Martine Xiberras, qui a su faire preuve de patience, d'écoute et de pédagogie pour me guider dans la concrétisation de ce projet doctoral.

Je tiens également à remercier toute l'équipe de l'UFR pour son suivi pendant le cursus ainsi que les collègues notamment doctorants, avec qui les échanges ont été régulièrement fructueux et porteurs de sens dans la structuration de la recherche, le choix des formations et l'entrain.

Aussi bien dans la planification, la conceptualisation que dans la finalisation de cette thèse, il m'importe de citer ici ma famille, mes proches et certaines rencontres qui furent précieux dans leur soutien moral, leur attention particulière et leur confiance en mes capacités.

Enfin, il serait incongru de ne pas mentionner ma compagne, Maayan sans qui je ne sais si j'aurais pu trouver les ressources nécessaires pour conclure cette thèse.

Un profond et sincère merci à tous pour m'avoir accompagné tout au long de ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION……..9

PARTIE I - CADRE DE LA RECHERCHE……..……15

Chapitre 1 – Cadre théorique et Problématique générale……15
Chapitre 2 - Problématiques appliquées…….…….32
Chapitre 3 – Méthode(s)…….……...…….52

PARTIE II – LA CULTURE HIP HOP……..86

Chapitre 1 - Histoire et mémoire……...……..……..86
Chapitre 2 – L'héritage de la Culture Hip Hop…….116
Chapitre 3 - Un mouvement culturel et social……...……..130

PARTIE III – LES EXPRESSIONS DE LA BREAKDANCE……...164

Chapitre 1: Le patrimoine culturel de la « street dance »…….……165
Chapitre 2: La normalisation de la Breakdance par les Arts..……206
Chapitre 3: Le Breaking comme pratique sportive…..…….243
Chapitre 4 : Des ateliers de danse Hip hop…….……280

CONCLUSIONS GÉNÉRALES……...340

BIBLIOGRAPHIE…….344

TABLE DES MATIÈRES……..354

ANNEXES…….……..367

INTRODUCTION

La pratique sportive dès l'enfance permet de se construire, de s'épanouir et de se constituer un réseau social. A l'école, grâce à l'adhésion aux activités UNSS et en-dehors par l'inscription en clubs ou associations sportives, la jeunesse parvient à s'exprimer à travers l'activité physique. Sous le rôle d'assistant d'éducation, j'ai pu m'interroger sur l'influence de la Breakdance en dispensant un atelier pour des collégiens à titre d'animation péri-scolaire. A ce moment-là, j'ai eu l'impression que la danse Hip hop avait un impact sur la construction identitaire et la socialisation des jeunes.

En parallèle, mes études autour de ce phénomène urbain en démocratisation, tendent à démontrer un engouement certain pour le champ sportif, artistique et culturel ces dernières années. Pour ne pas se limiter à une vision anthropologique de la street dance, cette recherche se concentre davantage sur la construction sociale du phénomène populaire qu'est le Hip hop à travers la notion de culture ; pour ensuite s'intéresser à la normalisation de la breakdance qui s'inscrit dans une dynamique de sportivisation[1] ; afin de déterminer en quoi une telle pratique peut être favorable à la formation citoyenne et au développement de compétences par l'élaboration de projets collectifs. L'intérêt de cette thèse est d'identifier et de mesurer les effets des stratégies politiques pour façonner l'idée du "vivre ensemble", autour d'une pratique universelle - la breakdance - où le caractère expressif est personnel. Diverses actions publiques sont menées dans le sens d'une compensation sociale qui traduit une ouverture culturelle favorable à la socialisation[2] de la jeunesse. C'est à travers la notion de Changement social[3] que cet ouvrage s'intéresse à la question de la culture Hip hop, allant de sa marginalité à sa légitimation, mais aussi celle de l'import culturel de la Breakdance en France et de la saisie de cette pratique par les pouvoirs publics. Il s'agit également de saisir les mutations occurrentes qui ont modernisées sa pratique et la rendent si populaire.

En lien avec le laboratoire de recherche LEIRIS, la présente étude couplée à mon enquête de terrain me sont apparues pertinentes et enrichissantes en termes de découvertes historiques, sociales et politiques. En évolution rapide depuis peu, la breakdance devient l'étendard d'une culture populaire en émancipation qui trouve officiellement sa place au sein d'un cadre institutionnel.Ma fréquentation aux événements Hip hop, mes diverses rencontres et le visionnage de vidéos sur internet me confortaient dans le suivi du mouvement et de la pratique.

1 https://www.cairn.info/socio-histoire-de-l-education-physique-et-sportive--9782130575061-page-5.htm?contenu=resume

2 Simmel G., *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, PUF. (Éd.or. 1908), Paris, 1999.

3 Rocher G., *« L'idéologie du changement comme facteur de mutation sociale »*, initialement publié dans Le Québec en mutation, Montréal, Éditions Hurtubise HML Ltée, 1973, pp. 207-221.

La Breakdance rassemble des formes sportives, artistiques, revendicatives se rapprochant de dynamiques à la fois physiques et morales. Son identité originelle repose sur des valeurs fondamentalement universalistes et une communication ludique qui réunit et soude les individus. La thèse s'intéresse à la considération culturelle et institutionnelle de la breakdance en mettant en avant l'articulation du phénomène populaire Hip hop d'ampleur internationale - en particulier une de ces danses - avec la vision républicaine idéalisée du citoyen dans la société française contemporaine. Dans l'élan philosophique de J. J. Rousseau avec son "Contrat social", une certaine compromission culturelle s'impose dans l'inscription d'un modèle politique inclusif.

Le Hip hop apparaît comme une culture, parfois contre-culture, mais surtout sous-culture inhérente à la culture « légitime » qui s'exprime la plupart du temps à travers les Arts ; rappelant ainsi le caractère évolutif du Hip hop et de ses activités. Néanmoins, ses fondements, ses principes et son essence ne semblent pas avoir considérablement changé. Ainsi, quelle est l'influence et les effets de l'institutionnalisation de la Breakdance sur l'individu et la culture Hip hop. En d'autres termes, peut-on parler de saisie culturelle de la part des pouvoirs publics ; et à quelles fins ?

Différentes visées seront adoptées pour mettre en lumière plusieurs aspects de la culture Hip hop, relevant de dimensions diverses qui viennent éclairer sur la genèse, l'évolution et la concrétisation de l'adoption institutionnelle de la breakdance. Des transformations économiques, politiques et sociales ont généré la matérialisation du Hip hop, comprise dans la fabrication d'une culture populaire. A travers une approche socio-historique, il sera question de préciser l'éveil communautaire Hip hop, ses motifs et son émancipation. En parallèle des conflits contre l'autorité, l'émergence de cette culture naît de sursauts populaires pacifiques localisés. Certes identitaire, et se démarquant par son caractère communautaire, elle voit le jour dans un contexte américain propice aux revendications. C'est pourquoi il conviendra de s'arrêter sur le contexte aux USA courant des années 70 pour expliquer les raisons ou les causes d'une telle révolte culturelle. La conjoncture américaine et son idéologie historiquement construite sont des éléments déclencheurs du phénomène étudié. En effet, une forte immigration, dont une importante migration interne vers les villes, une répartition ethnique discriminatoire formalisent un choc des cultures.

Cette fracture sociale devient un problème de société qui prend racine dans la pauvreté, la précarité, l'inculture, les violences et les discriminations. C'est en prenant en compte ce contexte qu'il s'agira de comprendre comment le Hip hop a émergé, puis est passé d'un mouvement populaire revendicateur à une sous-culture urbaine. Cette tendance marque un tournant vers une nouvelle forme de traditions culturelles et de légitimité.

En adoptant une visée socio-culturelle, nous aborderons le processus de compromission culturelle entre le mouvement social populaire et la culture dominante. Dans une optique inclusive, l'adaptation des arts Hip hop au format institutionnel propose un modèle de socialisation ajusté.L'émergence du phénomène Hip hop en France fait état d'un import culturel. C'est à travers différents points de vue, les médias, la population, les pratiquants, les politiques, que sera abordée la question de l'imprégnation puis celle de l'assimilation culturelle. Des conditions de vie partagées mondialement favorisent la diffusion des rites, maximes et activités Hip hop.

La popularité de ces pratiques culturelles au fil du temps en a dégagé une certaine normalité Hip hop impliquant une influence dans le développement de l'individu. Que ce soit physiquement ou mentalement, les arts de rue supposent le rattachement à un groupe, l'adhésion à des formes de socialisation et à des conduites spécifiques qui jouent un rôle sur le vécu et la mentalité de chacun. Autrefois stigmatisées, les disciplines Hip hop suscitent alors un intérêt particulier quant à ses facultés à véhiculer certaines valeurs. De cette observation, les pouvoirs publics envisagent ces pratiques comme une adaptation culturelle favorable à la compromission sociale. Cet ajustement comprend l'élargissement de la loi de la normalité au dépens d'une politique d'intégration ayant pour vocation la sollicitation d'actes civiques. La symbolique évoquée par la breakdance véhicule des images contribuant à l'essor du phénomène qui devient progressivement par son succès, une mode.

Plus uniquement à vocation expressives et revendicatrices, c'est une histoire, un patrimoine et une culture qui sont à défendre. Parfois loin de son environnement urbain d'origine, le Hip hop reste principalement domicilié dans les banlieues mais s'émancipe avec le temps sur tout le territoire hexagonal pour mieux se développer au sein de divers champs institutionnels. Avec l'expansion de la technologie numérique, le breakdancer passe du marginal à un individu hyper-cultivé par les processus d'acculturation et d'inclusion sociale. Par son héritage culturel et sa fonction exutoire, cette discipline issue Hip hop manifeste un fort impact social.

Afin de saisir les tenants et aboutissants de cette pratique culturelle, il sera question d'un point de vue socio-anthropologique de décrire et expliciter son passage des halls aux salles et donc des quartiers populaires aux places publiques, pour devenir l'étendard d'un renouvellement des programmes artistiques et sportifs en figurant désormais au cinéma, clips vidéos et scènes variées. Les origines de la danse Hip hop se retrouvent liées à un environnement urbain au sein des périphéries des grandes agglomérations. Les inspirations quant à elles, trouvent leur source dans les traditions des populations immigrées. Une mobilisation des rites anciens adaptée aux mœurs locales et actuelles s'exprime via la street dance. La diversité culturelle devient une source de créativité.

La classification de la pratique de la Breakdance dans un ou des répertoires, ainsi que son intégration à la culture légitime et dominante, dépend des pouvoirs publics. Une saisie culturelle impliquant une métamorphose, voire une dénaturation de la pratique s'opère par l'intermédiaire d'une politique du corps et de la performance. Mais par l'incorporation de cette sous-culture, son assimilation institutionnelle pose problème et suscite un compromis ainsi que des ajustements entre les pratiquants et les politiques. Une certaine conciliation entre acteurs du mouvement et décisionnaires s'opère dans le but de déployer des outils de compensation sociale optimisant la socialisation d'une certaine marginalité.

Comme expression figurative de l'éveil de conscience Hip hop, la breakdance à ses débuts faisait face à la construction sociale de la pauvreté. Son caractère illégitime jugé par la culture dominante, le réduisait à une pratique déviante, dégradante, incomprise. Par sa popularité et sa longévité artistique, il est observé que les valeurs du Hip hop coïncident avec les objectifs républicains. L'institutionnalisation de la breakdance joue un rôle déterminant dans l'exode des rues aux salles de danse, relevant d'une certaine forme d'expropriation de la pratique. Son autonomie réduite, une dépendance pour sa pérennisation se fait ressentir.

Malgré l'encadrement institutionnel sensé gommer les stigmates spatiaux, physiques, économiques et sociaux ou encore culturels... la politique autour de cette activité provoque une violence symbolique envers ses usagers qui doivent s'accomoder aux restructurations de l'activité. Suite à la définition de la pratique et son assimilation dans un ou divers répertoires, la normalisation de la breakdance sera étudiée et décryptée selon un angle socio-artistique afin de déterminer les facteurs opérant dans son intégration à la culture légitime

En passant par son inscription dans les Arts et la recrudescence de salles dispensant des ateliers d'initiation, les institutions envisagent la transmission de valeurs, la maîtrise d'une certaine technicité et une représentation universaliste. Celles-ci entrevoient le Hip hop comme une passerelle communicationnelle permettant de renouer le dialogue entre les représentants politiques et les populations marginalisées. Cette intégration au registre scénique renouvelle les codes artistiques.En cours de légitimation, une absorption progressive de la Breakdance par les instances publiques s'observe via une normalisation des pratiques par la fédéralisation de l'activité et le développement de mesures œuvrant pour la jeunesse, dans le respect des codes républicains.

Par le déploiement de dispositifs et la diversification des modalités d'intervention, peu à peu une reconnaissance institutionnelle semble se dessiner pour la culture Hip hop, la Breakdance et les résidents de banlieues, relativisant la légitimité de cette danse initialement circonscrite à son assignation territoriale, à ses clichés, voire à sa relation de proximité avec des minorités ethniques. En rapport à une identité propre à son environnement, le Hip hop a virevolté entre opinions dédaigneuses, connotations stigmatisantes et représentations sociales marginalisées. La Breakdance illustre la métamorphose d'un bien culturel universel sans réellement de contraintes à une activité réglementée, normalisée et au service de l'utilité publique ou de la consommation. Un problème d'acculturation semblent agir sur les néo-pratiquants qui partagent deux visions de vie distinctes.

Entre clichés et ignorance, représentations sociales et réalité du terrain, l'accès à la breakdance pour tous joue un rôle fondamental dans son développement et sa modernisation. Par une approche socio-sportive, les mécanismes à l'oeuvre dans la légitimation des disciplines, dans sa structuration pour enfin se réaliser dans son application effective, aussi bien sur scène artistique et sportive que dans une activité compétitive ou de loisir seront mis en perspective.La considération de la danse Hip hop réfléchit une expropriation culturelle par son import dans le champ institutionnel. Sa visibilité dans le sport soulève la question de sa catégorisation, comprenant la classification et l'assimilation du phénomène culturel, le formalisant à la compétition.

L'utilitarisme politique et social autour de la Breakdance falsifie son identité et déforme les pratiques pour les modeler conformément à des projets culturels visant la citoyenneté et la qualification dans une optique d'insertion sociale. Ainsi, pour mener sa campagne d'intégration sociale et sa projection vers un avenir commun, des instances de régulation se mettent en place notamment par le biais de la fédéralisation, impliquant une modulation de cet art de rue. Au moyen d'une visée inclusive par la voie fédérale sportive, le produit des négociations sociales décline et exploite les activités Hip hop, puis en fait le porte-voix des politiques d'insertion et de discriminations positives en convertissant l'inventivité populaire en vecteur de socialisation. Soulevant l'idée de compromission sociale, la réhabilitation de la breakdance est perçue comme un potentiel de formation à la citoyenneté, de développement personnel et d'insertion sociale.

Les pouvoirs publics par les dispositifs socio-culturels, identifient les besoins urgents et ciblent un public spécifique. La saisie culturelle par les politiques publiques propose une vision de la pratique de la breakdance qui s'inspire des codes et motivations originels. Par reproduction ou transfert, les lacunes sociales rencontrées dans les représentations artistiques du Hip hop se répercutent dans la sphère institutionnelle, soulevant ainsi la question de la relégation féminine.

Enfin, compte tenu du tour d'horizon émis sur l'activité, sur ses conditions et modalités de pratique, nous envisagerons alors une approche de terrain s'intéressant à la mise en place d'ateliers de danse Hip hop quant à ses effets sur l'individu même et ses rapports à l'institution. Cette enquête vise à mettre en relief les possibilités éducatives et citoyennes à tirer de ce type de dispositifs. La culture se présenterait comme un refuge à l'éducation, au civisme et à la transmission de valeurs morales. Les relations sociales fonctionnelles induites par les institutions sont désormais privilégiées aux rassemblements communautaires. Ainsi, le questionnement portera sur diverses institutions dispensant la pratique de la breakdance à Montpellier ces dernières années.

Des associations de quartier, des ateliers péri-scolaire et des activités de loisirs seront ciblés et investis. Au-delà des représentations sociales et des motivations politiques en faveur de cette activité culturelle, il s'agira de constater l'impact de la normalisation de cette pratique sociale. Celle-ci s'apparente à un avenant au contrat social initial en tant que voie supplémentaire à la formation citoyenne. Par ses formes modernisées et rendues accessibles, elle apparaît dans le champ institutionnel et social. C'est par la question de la matérialisation d'un atelier de danse Hip hop que l'étude s'épanchera sur le rôle des institutions dans la socialisation de chacun des membres. Cela implique une approche pédagogique, un protocole décomposant l'activité et une initiation à la culture interprétée pour le public visé.

Non plus repliés de manière communautaire et loin des revendications sociales, les adeptes de cette forme modernisée de breakdance découvrent ou revisitent l'idéologie originelle du Hip hop.

PARTIE I - CADRE DE LA RECHERCHE

CHAPITRE 1 – CADRE THÉORIQUE ET PROBLÉMATIQUE GÉNÉRALE

1. 1. Un processus de compromission sociale

a) Le Hip hop : un mode d'expression démocratique

Isolée et incomprise, la jeunesse des banlieues s'est retrouvée démunie, vouée à elle-même et dépourvue de traditions. Avec générosité, lucidité et écoute, nombre d'adolescents et jeunes adultes ont tenté de s'exprimer en faveur d'une amélioration des conditions de vie de ses habitants. Chaque réforme semble vaine à garantir un cadre de vie serein aux résidents de certains quartiers. L'intégration, l'éducation et la résorption des inégalités sont convoitées par les démarches publiques mais dévoilent leurs limites. Les jeunes se voient reclus, stigmatisés et en recherche d'exutoire. Leur révolte, proche d'actions collectives, manifeste leur mécontentement parfois violemment.

Guy Rocher note trois fonctions essentielles aux mouvements sociaux : la médiation avec l'idée qu'ils sont « *des agents actifs de médiation entre les personnes d'une part, les structures et les réalités sociales d'autre part. Les mouvements sociaux jouent le rôle d'agents socialisateurs, servant à convoyer la réalité sociale au plus grand nombre d'acteurs possibles.(...) ils constituent un puissant medium de participation... Dans la société de masse, le mouvement social est devenu un des principaux groupements intermédiaires par lesquels les acteurs peuvent protéger leurs intérêts ou faire valoir des idées, et participer ainsi à des degrés divers, à l'action historique. »*[4]

Au-delà du relais institutionnel utile dans la gestion et dans la régulation de la société, le mouvement social de quelque forme qu'il soit, s'organise et se mobilise frontalement aux dispositifs étatiques pour réclamer des avancées en termes de droits et des progrès en matière de dialogue. La clarification de la conscience collective s'explique par *« le mouvement social est de nature à développer et à entretenir une conscience collective éclairée et combative dans une société ou dans un secteur particulier de la société. Depuis l'analyse de la conscience de classe de Marx, on reconnaît l'importance d'une conscience collective politisée dans le changement social... C'est évidemment cette seconde fonction des mouvements sociaux qui est la plus directement reliée à l'action historique. Un certain degré de conscience collective est en effet un élément essentiel à toute action historique. »*[5]

---

4 Rocher G., *« L'idéologie du changement comme facteur de mutation sociale »*, initialement publié dans Le Québec en mutation, Montréal, Éditions Hurtubise HML Ltée, 1973, pp. 207-221.
5 *Ibid.*

Autour d'attraits communs ou de conditions d'existence partagées favorisant les attroupements, les pouvoirs publics prennent en considération l'état de fait qui effrite le lien social. Ces motifs de revendication les incitent à reconsidérer ces territoires et leurs résidents. Dans l'incompréhension gouvernementale quant au désarroi de certains résidents des quartiers populaires, l'agrégation d'individus contestataires traduit le manque d'écoute et de mesures effectives leur étant destinés. Cela laisse la jeunesse perplexe ; et par principe de réciprocité, c'est par des vecteurs de communication plus ou moins démocratiques que ces jeunes vont exprimer leur opinion. L'expression populaire prend des formes variées allant du frontal au symbolique[6].

b) Un mouvement social en contestation

Aux USA du début des années 80, une jeunesse parquée dans des ghettos souvent délabrés se manifeste en divergence d'opinion et de conduites conventionnelles. Le Hip hop représente un mouvement socio-culturel contestataire qui se rend visible par ses modes d'expression artistiques.

« Le Hip hop regroupe des arts de la rue, une culture populaire et un mouvement de conscience. Les arts se rassemblent autour de trois pôles : musical (rap, ragga, djing, beat-box), corporel (breakdance, smurf, hype, double dutch) et graphique (tag, graff). »[7]

Cette forme de désobéissance civile réclamant son autonomie dans la façon de penser et d'agir, s'affiche dans les métropoles par des graffs, des tags, des styles de danse et de musique. Sortant des standards mais contribuant à la construction de stéréotypes, les membres de cette culture deviennent au regard des décisionnaires et institutionnels des clichés de la jeunesse des banlieues. Les membres du Hip hop s'organisent et adoptent un mode relationnel s'apparentant à une forme de néo-tribalisme[8], dans lequel chacun se reconnaît dans leurs rites et coutumes communes. Agissant et vivant sur un modèle fondé sur la tribu, les jeunes sont souvent composés des groupements de familles de même origine. Ils vivent dans la même zone géographique, se déplacent ensemble, ont fréquemment les mêmes croyances, et adoptent également une langage commun.

6 Barrier G., *La communication non-verbale ; comprendre les gestes : perception et signification,* Éd. ESF, Série Développement personnel, Issy les Moulineaux, 1996.

7 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

8 Maffesoli M. ; *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse ;* Françoise Champion ; Archives de Sciences Sociales des Religions ; 1988 – 66-2 ; p. 301

« (...) par une culture urbaine (mode de vie, langage, mode vestimentaire, état d'esprit, économie...) inspirée par les jeunes dont la majorité est issue de l'immigration. Un cadre moral et l'expression d'un « message » (...) donnent au Hip hop une dimension universelle. »[9]

Non pas dans la contradiction, ni réellement dans la transgression, le Hip hop s'engage à développer des codes, des rites, un langage, une gestuelle propre pour se suffire à lui-même. L'élaboration d'un système conventionnel[10] rigoureusement structuré de symboles, de signes ou de règles, participe au processus d'interaction et d'expression. Les jeunes des quartiers populaires ont sublimé l'État de droit en créant un mode socialisation alternatif. Ils ont su combler les discriminations et obstacles à l'intégration reconnus dans un parcours classique via les institutions. L'utilisation de signaux et de gestes spécifiques, d'une mode vestimentaire atypique et d'une attitude désinvolte marquent leur appartenance sociale et déterminent un ensemble de règles qui fixent le déroulement des diverses cérémonies ou rituels et indiquent une manière propre d'agir. Le respect de l'ensemble des comportements codifiés se fonde sur la croyance en l'efficacité constamment accrue de leurs effets grâce à leur répétition. C'est par le fait de suivre les règles et les habitudes normées par la réinterprétation de certaines traditions que les membres du mouvement Hip hop se reconnaîtront. Ils pourront ainsi se libérer des entraves sociales conditionnées par les représentations collectives et les préjugés, qui engendrent étiquetages, stigmates et clivages.

En perpétuelle réflexion sur leurs conditions sociales, les acteurs de la communauté Hip hop, en tant que porte-paroles populaires, s'engagent dans la mobilisation à vocation revendicatrice au moyen de procédés artistiques. Ils relayent une réalité désavouée et agissent par auto-défense.

c) Un éveil des consciences stimulé par les arts de rue

Dès les années 70 aux États-Unis s'exerce une revendication du multiculturalisme. La ségrégation ne s'exerce pas uniquement sur la communauté noire américaine. Une conscientisation populaire de ce climat social sur fond racial conforte le rassemblement sous la bannière du Hip hop[11]. Sur la base du melting-pot, de la lutte pour les droits civiques et des stimuli urbains, la culture Hip hop s'expose dans les villes, à l'extérieur, à travers sa variété d'expressions artistiques. Ainsi s'expriment la rage et les messages d'une jeunesse défavorisée par le musical (rap, djiing, beatbox), le graphique (tag, graff) et le corporel (breakdance, smurf, hype, popping…).

9 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
10 Barrier G., *La communication non-verbale ; comprendre les gestes : perception et signification,* Éd. ESF, Série Développement personnel, Issy les Moulineaux, 1996.
11 Rose T. ; *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America ;* Hanover, N.H. ; Wesleyan University Press ; 1994.

Selon Louis Wirth, le phénomène urbain est *« une structure matérielle, comme système d'organisation sociale, comme ensemble d'attitudes et d'idées »*[12]. Cette approche définit assez bien le mouvement Hip hop. Il est à la fois mouvances et stabilité compte tenu des traditions qui y sont inscrites, mais aussi modernité si l'on remet dans son contexte ces activités.

Le Hip hop est d'abord cette prise de conscience où les disciplines constituent la matrice de messages, de représentations sur le monde, de règles de vie, de connaissances, de compétences… Le Hip hop est un des principaux témoins des mouvements actuels et de leurs contextes socio-politiques. Il travaille à nous rendre « voyant » en représentant un quotidien qui n'est pas un discours sur le monde. C'est une parole du monde au monde qui place le monde sur scène.

Dans une société désenchantée où les démunis et les reclus subissent l'oppression sociale et l'autorité, l'expression Hip hop vient nuancer une vision pessimiste, synthétique, voire aseptique. Le regain culturel apporté par l'émergence de ce phénomène récent s'inscrit dans une volonté politique de rassembler, d'éduquer et divertir le peuple. À la fois support de médiation, vecteur de diffusion et outil de communication, la culture semble être un moyen fiable et usuel pour transmettre les codes à suivre. Fonctionnel comme terrain de négociation, le gouvernement et ses institutions ouvrent la possibilité d'une voie coopérative ou consensuelle dans l'optimisation des rapports sociaux, permettant ainsi de donner la parole au peuple et rendre accessible les biens et services actuels, et ce, de manière paritaire et égalitaire.

La culture au sens anthropologique correspond à l'ensemble de manière d'agir, de penser, de valeurs, de pratiques (alimentaires, religieuses). Sociologiquement, elle se réfère au domaine spécifique de la pratique à travers les Arts, la Littérature lié à une culture spéciale conférant à la notion de société en tant qu'agrégat d'individus. La culture du son se rapporte à la jeunesse où l'environnement sonore est permanent.

Communément, la culture se réfère à un ensemble de coutumes, de manifestations religieuses, artistiques, intellectuelles qui caractérisent un groupe, une société, une civilisation. Selon Guy Rocher, « *la culture est un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir, apprise et partagé par une pluralité de personnes qui servent, à la fois de manière objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité distincte* »[13].

12 GrafmeyerY. ; *Sociologie urbaine* ; Nathan Université ; Évreux ; 1995.

13 Rocher G., "*L'administration scolaire"*. Article publié in revue Recherches sociographiques, vol. 9 no 1-2, janvier-août 1968, pp. 35-43.

d) Un contexte américain propice aux revendications

La mobilisation culturelle des couches sociales populaires aux USA apparaît telle un prisme servant à la définition du processus de conflit social ici instauré par la ségrégation raciale[14].

Le phénomène d'acculturation a des conséquences sur les transformations des modes de vie, des façons d'agir, des modes de pensée des immigrants quand ils arrivent dans une nouvelle société. Ils cherchent à s'intégrer, à acquérir une nouvelle culture et ne pas renoncer à leur personnalité de base. La privation ou le reformatage de ses propriétés originelles favorise un climat social conflictuel. Derrière l'acculturation, il est sous-entendu la combinaison entre culture de la société d'accueil et de celle d'origine. Il en découle une friction entre des normes et des valeurs différentes qui finissent essentiellement par une modulation vers la culture initiale ou par l'alliage des deux.

Le Hip hop apparait davantage tel une sous-culture car ce mouvement social comprend l'ensemble des normes, des valeurs, des principes, des pratiques partagés par certains individus tout en s'incluant dans la culture globale. Elle développe son propre mode culturel au sein de la société. Cette contre-culture correspond à un effet de leurre à la culture légitime car une société se constitue toujours avec l'ensemble des individus. Pour être en contradiction à la culture globale, il faut déjà la connaître. Les normes globales sont imposées par la législation mais les conduites sociales propres à chacun et à certains groupes sociaux marquent une forme d'appartenance à sa communauté. Le fonctionnalisme des sociétés traditionnelles est remis au goût du jour avec la création d'un courant culturel réhabilitant des modes d'organisation sociale et des codes relationnels qui ritualisent le fonctionnement de la communauté.

Les droits individuels bafoués depuis des siècles, la restructuration politique et l'évolution des mentalités ont un impact sur l'atténuation des discriminations même si les progrès en matière de liberté restent à débattre. Par effet normatif des représentations sociales, la différenciation ethnique, de classe sociale ou de genre perpétue la distinction, la domination et la reproduction sociale, renforçant l'imperméabilité des couches sociales et accentuant les écarts économiques et sociaux. Les disparités sociales ainsi que les conséquences discriminatoires qu'il encourt sont exacerbées dans la société post-moderne. Le Hip hop tend à effacer ces facteurs de clivages pour les déplacer dans la création d'un monde universaliste. Ce mouvement entend gommer la segmentation de la société par hiérarchisation pyramidale et souhaite l'effacement des catégories par l'adoption d'une démarche fédératrice dans le partage et l'échange envisagé comme moteur de lien social.

14 Van Ruymbeke B. ; *La fracture de L'Amérique* ; Revue Historia mensuel 828 ; déc. 2015.

La culture Hip hop surgit du monde urbain en contestation à une société verticale et unilatérale où les destins sont déterminés structurellement selon un système instrumentalisé politiquement, qui par la régulation institutionnelle assigne les individus à une position sociale.

Dans cette optique sociétale, l'appartenance territoriale, ethnique ou culturelle influe sur la considération et le traitement de l'individu. Elle devient un outil de diagnostic facilitant la catégorisation de la population selon des critères subjectifs ; et ceci se traduit par une société scindée suivant une sectorisation partiale et inégale. Le jugement de valeur dans l'ignorance engendre tout d'abord des rapports conflictuels pour donner lieu ensuite à des négociations sociales.

e) L'exemple de South Bronx

Dans les années 50 et 60, une énorme fracture sociale s'était faite sentir au sein de la société américaine. D'une part, la bourgeoisie blanche profitait amplement du rêve américain et d'une autre, pour les minorités non-blanches, ce même rêve prenait de plus en plus l'aspect d'un cauchemar. Une distinction formelle ancrée depuis des siècles s'enracine même institutionnelement.

Transportée de force pour servir de main d'œuvre gratuite dans des camps de concentration dédiés aux travaux forcés appelés par euphémisme "plantations", la population noire originaire d'Afrique, livrait une lutte acharnée avec des leaders déterminés tels Martin Luther King, Malcolm X, les Black Panthers, ... pour mettre un terme à la ségrégation raciale et obtenir enfin l'égalité des droits. La moitié des blancs a quitté le *South Bronx*[15] pour les banlieues plus éloignées et uniformes du *New Jersey*, du *Queens* et de *Long Island*. HLM et autoroutes sont alors concentrés dans le *South Bronx* pour les épargner à *Manhattan*. Le *South Bronx* perd 600 000 emplois dans l'industrie, 40% du secteur disparaît. Au milieu de la décennie 70, le revenu annuel moyen par habitant du Bronx est à 2430 $, soit la moitié de la moyenne à New York et 40% de la moyenne nationale. Le taux de chômage de jeunes est à 60%, sans doute plus (80% par endroit).

Sur un autre plan, des populations originaires d'Amérique du sud (Mexique...) et des Caraïbes (Porto Rico, Jamaïque...), venaient grossir les rangs des habitants du ghetto. La situation globale de ces populations était précaire et, l'insécurité et la délinquance régnaient à tous les coins de rue. Les gangs firent alors leur apparition (les Black Skulls, les Latino Kings, les Young Lords, etc...) et les trafics illicites allaient bon train avec le soutien financier et logistique de quelques personnalités haut placés issues de l'Amérique blanche.

15 http://www.sejour-new-york.fr/histoire-bronx.htm

La paupérisation du Bronx entraîne l'essor de l'économie parallèle. Celle de la drogue bien sûr, l'héroïne en particulier à partir de 1968. C'est aussi la période des grands incendies. De nombreux « marchands de sommeil », n'ayant aucun intérêt financier à l'amélioration des logements, mettent eux-mêmes le feu aux appartements pour être indemnisés, de mèche avec les assurances. Mais tout cela incite les autorités au laissez-faire et leur permettent de justifier la réduction des services publics. Sept compagnies de pompiers sont ainsi supprimées dans le Bronx.

La municipalité de New York, sous le mandat d'Abraham Beame, va d'ailleurs tout droit vers une ruine financière (ce qui ne l'empêche pas de dépenser des millions contre les graffeurs, autre composante essentielle de ce qui devient le hip-hop…). Tout le monde semble purement et simplement envisager la disparition du Bronx et de sa population, à petit feu. La visite du président Jimmy Carter en 1977 n'y change rien. Le Bronx est devenu l'angle mort de la ville. Un quartier à l'abandon d'où va sortir une culture nouvelle.

Mais, au milieu des années 70, l'attraction qu'exerçaient les gangs va connaître un vif déclin à cause de deux faits majeurs : le taux de mortalité élevé entre gangs et surtout l'arrivée de la culture Hip hop. Le Bronx, quartier difficile de New York reste le véritable lieu de naissance de celle-ci; et historiquement devient l'épicentre d'une cause sociale et d'un renouveau culturel.

f) Le Hip hop comme ajustement social, de conflit à négociations

Ce mouvement s'est fondé sur une certaine autonomie relevant d'une autodidaxie sur plusieurs plans et de l'idée de se construire soi-même. Cette configuration admet le relais des services institutionnels perçus comme démissionnaires pour certains ou peu efficaces pour d'autres. Néanmoins, les tensions sociales changent de forme et les sources de conflits évoluent avec le temps. Les activités du Hip hop dégagent un aspect ludique qui vise à élaborer un système de jeux réglementés alliant divertissement et subversion artistique comme support de revendications.

Afin de dénoncer les effets pervers du système qui touchent les minorités, la jeunesse des ghettos s'appuie sur leur richesse culturelle créative. La collectivité Hip hop agit de façon à convertir les contradictions entre les discours politiques et la réalité sociale en performances artistiques. Des actions sociales menées à travers les arts Hip hop se dessinent une culture urbaine naissante qui marque une rupture avec la société. La construction sociale d'une nouvelle catégorie de personnes est sur le point de se former, modifiant alors les configurations habituelles de légitimation d'une culture, d'une pratique ou d'une appartenance sociale, ici du peuple aux élites.

Le modèle culturel et les orientations de l'action historique sont au cœur du conflit de classes. Selon Alain Touraine, *« la classe dominée répond à cette domination à la foi par la défensive, en s'appuyant sur son identité sociale et culturelle et par la contestation du pouvoir de la classe dirigeante, en en appelant à l'historicité de la société contre cette classe dirigeante qui se l'approprie. (...) les orientations de l'historicité ne déterminent pas elles-mêmes les règles de conduite, parce qu'entre les unes et les autres s'interposent le conflit des classes et la nature de la domination sociale. Les orientations de l'action historique sont l'enjeu des rapports de classe. »*[16]

A constater la position prise par les membres de la communauté Hip hop, il paraît incontestable qu'une certaine opposition collective se soit créée contre un contexte social délétère et une politique discriminante. Un certain activisme populaire s'est illustré par cette mouvance.

La dynamique Hip hop peut être caractérisée de mouvement social car ceux-ci appartiennent aux multiples processus par lesquels une société produit son organisation. Il y a trois principes qu'on doit trouver réunis en tout mouvement social et qui se retrouvent dans ce phénomène : d'identité (revendication, intérêts), d'opposition (résistance, blocage) et de totalité (idéaux). Le courant culturel Hip hop rassemble les individus et développe des moyens alternatifs dans le but d'éviter de déboucher sur des émeutes, des violences en tous genres et une incompréhension du gouvernement.

Cette crise identitaire qui formalise un ensemble communautaire tend à défendre les droits et les intérêts individuels par la manifestation de paradoxes entre les fondements et éléments constitutifs du régime républicain avec les faits qui dépeignent une toute autre réalité. Ainsi, c'est de manière indirecte que le débat est lancé entre les populations défavorisées et les décisionnaires publics. celui-ci vise l'amélioration des conditions d'existence de chacun par l'usage de procédés novateurs. ils réinvestissent des codes anciens afin de saisir les foules et d'interpeller les représentants politiques dans la dénonciation de conditions de vie insatisfaisantes.

16 Touraine A., *Les mouvements sociaux d'aujourd'hui : acteurs et analystes,* Économie et humanisme, Ed. ouvrières de l'Atelier, 1982, 266p

1. 2. Une pacification des mœurs

a) Le Hip hop comme alternative à la violence

Différentes de la société globale, les règles de bienséance dans l'univers Hip hop sont inhérentes à celle républicaines et démocratiques et prennent en considération les libertés et droits de chacun, les modalités d'expression et les devoirs du citoyen, sans omettre l'appartenance culturelle et sociale. Pour dépasser les clivages ou les conflits de type racial, communautaire ou social, le Hip hop entend le rassemblement plus que la désunion.

Le Hip hop est revendicateur mais ne s'impose pas comme une culture d'opposition radicalement en contestation avec l'ordre établi. Un état d'esprit particulier se développe et se positionne en tant qu'alternative à la violence, à la discrimination et à la délinquance. Les activités du Hip hop ne sont que la cristallisation d'une mobilisation sociale à caractère culturel qui vise à renouer le dialogue social à travers l'artistique et à s'écarter de toute démarche belliqueuse et hostile.

« Ces dimensions de la culture Hip hop ont été assimilées progressivement par le biais des expressions artistiques. Par exemple, ce n'est pas le choix de la non-violence qui guide telle personne vers la breakdance, mais son exercice conduit à une prise de conscience d'une alternative à la violence par un mode de vie différent. Ainsi se créé un état d'esprit, basé sur des principes fondamentaux dans une interaction continuelle entre expression artistique et mode de vie. » [17]

Malgré un contexte social délicat, une manière différente d'appréhender la vie s'est imposée, relativisant les difficultés, les obstacles ou les entraves qui empêchent les individus de s'accomplir personnellement et de s'épanouir socialement. En se détachant des aliénations engendrées par la société de service, en s'écartant des voies de socialisation institutionnelle et en adoptant un mode de vie propre à ses repères, la jeunesse populaire tente d'éviter tout débordement et essaie de se prémunir de la violence et des inégalités sociales induites par le système.

« La force du message et des pratiques artistiques du Hip hop vient de la cohérence entre la maîtrise d'un art, un mode de vie, un discours, un état d'esprit. »[18]La culture Hip hop voit en sa philosophie et ses maximes un moyen de détourner les schémas qui alimentent les stéréotypes et qui donnent du poids aux représentations sociales.

17 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
18 *Ibid.*

Les disciplines artistiques deviennent alors des arguments qui échafaudent un discours universel. Le message émis propose une vision de vie qui considère tout le monde d'égal à égal dans un regard au monde social distancié mais réfléchi.

L'investissement dans les arts Hip hop transfère la violence quotidienne et traduit une volonté de diminuer voire annihiler les conflits locaux. Au lieu de céder à la frustration et de passer à l'acte irréversible, les jeunes s'engagent dans des activités Hip hop et tâchent à convertir l'énergie déployée dans des projets futiles sans avenir s'expliquant par le manque de repères ou la tentation au crime, en source de création ou d'expression.

Les pratiques culturelles Hip hop apportent une image translucide de la réalité sociale en reposant sur différentes techniques artisanales ou artistiques qui soumettent une interprétation de la société, et ce de manière pacifique, loin de l'image menaçante inhérente au cliché des banlieues.

b) Des représentants pour la communauté

Tout comme pour la réussite sociale au sein d'un encadrement institutionnel, l'individu au fil de ses expériences se forgent une personnalité qui influe sur sa représentation face à la communauté. C'est en vertu de son vécu, de sa relation avec les doctrines Hip hop, mais aussi en fonction de sa notoriété vis à vis des autres membres et selon sa maîtrise de son art que l'identification et la reconnaissance à l'édification d'un personnage Hip hop se réaliseront.

« Les représentants (Mc, King, Queen...) cherchent à atteindre cette cohérence, souvent après un long parcours semé d'embûches dans l'école de la vie qui est celle du Hip hop. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que le Hip hop ne possède pas de leaders mais des maîtres dont le respect ne tient pas de la déférence hiérarchique mais de la reconnaissance d'un cheminement. »[19]

Par ce principe et a contrario de la société fondée sur un modèle d'échiquier social, la culture Hip hop se suffit à elle-même et s'autogère en préconisant une horizontalité des relations. Ce mode relationnel fixe un cadre se basant sur des rapports souvent générationnels. Le parcours des aînés sert de voie à suivre pour les plus jeunes afin de se préserver et respecter les codes Hip hop.

« Le Hip hop se caractérise d'abord par des relations en réseaux et par un ensemble d'attitudes qui se réfèrent à un état d'esprit commun offrant la possibilité de développer à la fois un sentiment d'appartenance et une individualité bâtie sur un comportement responsable. »[20]

19 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
20 *Ibid.*

C'est par la transmission au travers de codes communs que peut judicieusement et de manière pragmatique se diffuser une manière d'être et une mentalité. La responsabilité de chacun est engagée dans la pérennisation de la culture et envisage tout membre dans sa construction identitaire.

« Le Hip hop procure des atouts, une formation individuelle où l'on apprend à se prendre en charge. »[21]

Cette jeunesse loin des normes sociales vit dans la précarité ambiante, le chômage massif, le racisme, la violence faisaient rage dans les villes occidentales à partir des années 50. Les stigmates sociaux et les difficultés du quotidien engendrent déviance, anomie et communautarisme. Il s'agit ici de considérer la breakdance comme une forme de réaction au désenchantement du monde et de réflexe autodéfensif pour garder la tête haute face à l'oppression et au dédain.

Au delà d'une simple comparaison ou opposition entre valeurs républicaines et Hip hop, la normalisation culturelle est un processus complexe qui pour notre cas, revient sur les mécanismes légitimation de ce mouvement culturel autrefois stigmatisé et méconnu des institutions publiques. En détournant la violence ainsi qu'en innovant dans le processus de résilience face aux traumatismes du quotidien, la démarche artistique remplit sa fonction de compensation symbolique, beaucoup moins destructrice et davantage constructive.

Ce modèle populaire sollicite la cohésion sociale en tant que concept effectif par une solidarité communautaire. Rassemblés autour d'activités et d'une visée communes, les acteurs Hip hop dévoilent un projet universaliste aux aspects sociaux prometteurs d'harmonisation culturelle.

c) Une conversion de la violence en diffusion créative

La créativité dans le Hip hop permet aux jeunes de s'exprimer librement à travers ses caractéristiques propres à son identité et à sa communauté, sans pour autant risquer de se confronter à la loi, à la discrimination ou au rejet. La marginalité n'est plus synonyme d'exclusion sociale[22].

« La culture Hip hop offre une terre d'accueil, elle donne une place, une raison d'être, une position sociale voire ethnique définie, propose des valeurs et un présent à construire, présent qui devient vivant. Le Hip hop apporte alors une identification. »[23]

21 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
22 Xiberras M., *Les théories de l'exclusion*, Armand Colin, Paris, 1996.
23 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Le Hip hop permet à beaucoup de jeunes de s'émanciper, d'intégrer des conduites en collectivité et de se développer sur le plan physique et mental[24]. Par ses activités, l'implication des protagonistes Hip hop est multiple en favorisant l'engagement dans un collectif. La Breakdance se pratique au-delà de l'entraînement en groupe et implique le corps dans un élan de pulsions et tensions qui soumettent le danseur à la création d'un havre de paix résonnant avec sa particularité.

« Partagé entre sa culture d'origine et la culture française qu'il a plus ou moins adopté, le danseur, par son corps qui le révèle à lui-même, se retrouve en terre sienne. »[25]

La diversité culturelle observable dans la danse Hip hop fait office de faire-valoir artistique et esthétique. La gestualité du danseur sert de support identitaire et d'assise personnelle dans l'accomplissement des passages en breaking. La performance alliant des enchaînements de mouvements complexes semble utile à la transmission d'émotions, de sens et dans le respect des codes culturels et rituels Hip hop.

« Mais très vite, la danse Hip hop est allée vers la recherche du mouvement parce qu'il s'est agi, naturellement, d'aller chercher dans un « hors de soi », un tierce lieu pour exister. »[26]

La technicisation induite par la société moderne touche aussi la Breakdance et voit sa gestuelle paraissant indomptable suivre une nomenclature spécifique et se reposer sur sa technicité. Le caractère exutoire, qui s'inspirait des transes originaires des cérémonies traditionnelles et proche des rites tribaux, donne la possibilité de laisser s'évaporer peu à peu les tensions sociales pour laisser de la place à une discipline qui n'est pas aseptisée et régie par les normes dominantes.

La représentation sociale et les stéréotypes affublent le Hip hop et ses pratiques de déviances ou de marginalités. Pourtant cette culture semble trouver correspondance dans ses principes, et résonance dans ses valeurs que celles envisagées et promulguées par la République. Cette assimilation s'explique par le caractère éducatif et socialisant de ses activités et par leur dimensions pédagogiques et performatives. Elles répondent à des effets stimulants dus à la technique et prennent forme par le biais d'une diffusion des valeurs.

L'art et la culture sont depuis longtemps considérés comme des prismes reflétant le degré de civilisation d'une population et d'une société. Ils sont de nos jours estimés être des vecteurs à l'éducation, à la socialisation et à l'insertion dont la breakdance, comprise dans cette acception.

---

24 Lesage B., *La danse dans le processus thérapeutique*, ED. Ères, 2006.
25 Moïse C. et collab. de P. Mourrat in *Danseurs du défi, rencontre avec le Hip hop*, Indigènes Éd., Montpellier, 1999.
26 *Ibid.*

d) Un détournement de la violence par l'action collective

Aussi, les pratiques Hip hop se fondent sur une expressivité particulière ; hors des circuits commerciaux courants et qui se traduit par une communication limitée et réduite au champ communautaire. Toutefois, le besoin communicatif inhérent à ce phénomène populaire suppose une motivation intrinsèque dans la pérennisation du mouvement et la diffusion de ses préceptes.

La culture Hip hop s'inscrit alors dans une démarche indépendante qui semble contestataire voire rebelle par rapport aux normes dominantes qui stabilisent la société. Par cette circonscription, la question relative à l'action collective revient à chercher en quoi elle peut être la seule possibilité pour les individus d'obtenir quelque chose en s'appuyant sur l'action coordonnée. L'objectif de ce type de mouvement social vise ainsi soit un changement de situation afin de créer ou de débloquer un espace de négociation en vue d'améliorer les possibilités d'émergence de meilleures conditions de vie ; soit un statut quo afin de maintenir des avantages acquis qui sont remis en cause par des décisions relevant d'un pouvoir quelconque. *« L'action collective est pensée soit comme moyen d'action politique soit comme un risque majeur, pour les sociétés, de perdre la maîtrise ou le contrôle des éléments culturels fondateurs de la civilisation par le développement de la « civilisation de masse. »*[27]

La jeunesse principalement éprise par un changement social brutal, se créé une voie de socialisation divergente à celle commune et légitime. Les jeunes se réunissent en bandes ou groupes et se réinventent une manière de vivre selon leurs conditions, situation et contexte. Ainsi, le Hip hop pour nombre d'entre eux semble être un moyen de rassemblement et d'éducation approprié pour les accueillir et les former à la dureté de la vie. Pour les pouvoirs publics, les jeunes d'aujourd'hui seront les acteurs de la société de demain. Alors que l'instabilité s'aggrave, ils sont appelés à manifester une énergie et une imagination grandissantes face à un destin inexorable et sombre.

Outre la violence qui apparaît comme inhérente à cette pratique, la Breakdance semble adopter une posture de duelliste, de cascadeur social, qui avec risque se démarque des standards pour mieux s'identifier et s'épanouir à travers sa symbolique. Aux yeux de certains, cela ne s'apparente qu'à un simple loisir ; tandis que d'autres adoptent un regard beaucoup plus sérieux et vise la performance sportive voire artistique. En complément à un sentiment de refus et à un goût pour la provocation, il existe un réel fondement créateur d'attitudes positives et usant d'une violence purement détournée, voire convertie[28].

27 Touraine A., *Les mouvements sociaux d'aujourd'hui : acteurs et analystes,* Économie et humanisme, Ed. ouvrières de l'Atelier, 1982, 266p
28 Lesage B., *La danse dans le processus thérapeutique*, ED. Ères, 2006.

L’organisation implicite en autogestion suffit à réguler les rassemblements et gérer les foules. Les énergies déployées par tous les acteurs présents lors des rencontres génèrent une forte activité humaine mais relativement disciplinée, ne manifestant que très rarement des échauffourées ou des rixes. Tout l’intérêt de tels événements est de se manifester selon les codes Hip hop dans le respect des valeurs universelles et la créativité.

e) Une réaction aux conditions sociales

Malgré l'évidente différence dans l'attitude et les codes expressifs, la culture Hip hop ne se positionne pas en contradiction avec le régime démocratique, mais en montre davantage le fait d'une adaptation à ses conditions pour se dégager des contraintes sociales induites par des idéaux de société. Une voie de socialisation parallèle et prolifique se dessine pour une jeunesse désoeuvrée.

« *Dans tous les cas les actions collectives, quelque soit leur nature, mettent en exergue leur rôle et la valeur du lien social. Ce qui est en jeu ici pose la question des rapports nécessaires devant exister entre intérêts individuels, collectifs et généraux pour qu'une vie sociale soit possible. Il s'agit de voir dans quelle mesure ces rapports pour exister supposent un accord global sur la nécessité du conflit comme mode de régulation de ces différents niveaux d'intérêts. Cela suppose l'acceptation et l'appropriation, par chacun selon sa condition, du bien fondé d'une situation sociale, politique, économique où chaque groupe d'intérêt a la possibilité et le droit de les défendre de son point de vue. L'action collective se présente comme une forme de consensus social sur la nécessité du conflit (base de la vie démocratique et de la vie sociale). Le conflit est fondamentalement lien social. »*[29]

L'ambition du projet Hip hop n'est assurément pas de s'isoler des mécanismes sociaux globaux et des procédures administratives et institutionnelles de référence. Son émergence s'explique plutôt par une réaffirmation collective issue d'une opposition non pas avec la société, mais envers ses manquements. L'individu devra jongler entre deux univers sociaux distincts. La construction de soi passe par cette oscillation entre le même, être comme, s’identifier aux parents, à la société d’origine, au pouvoir dominant- et l’autre- être différent, s’opposer aux parents, à la société d’origine, au pouvoir dominant. Pour la jeune génération issue de l’immigration, l’opposition est double.

29 Touraine A., *Les mouvements sociaux d’aujourd’hui : acteurs et analystes,* Économie et humanisme, Ed. ouvrières de l’Atelier, 1982, 266p

Dans un contexte de déchirures économiques et sociales, échec partiel de l'Éducation Nationale, chômage, mise à l'écart de la production, de participation au système global, reste l'opposition. Être contre, contre la société d'origine, quand on ne glorifie pas certaines valeurs ; contre la société dite « d'accueil », celle dominante, celle de l'argent, du pouvoir, des politiques, celle que l'on refuse et qui attire à la fois. Être à l'extérieur, s'en faire une identité, vouloir être à l'intérieur et le refuser à la fois.

Multiples contradictions qui marque une manière d'être, de croire en soi, de respecter les autres, de surmonter toute perte de repères, toute forme d'exclusion[30] ; et ce par la transmission de valeurs, de figures, de techniques, de gestuelles, une forme sans leaders. Le mode de vie Hip hop se présente comme une voie périphérique ou secondaire à la socialisation, quand la mentalité qui en émane fait davantage figure de mode de pensée marginale qu'autre chose. Bien que semblant déviante, la culture Hip hop admet des membres adoptant une posture individualiste au sein d'un collectif et un positionnement social difficiles à cerner. Leur approche fait état d'une relégation institutionnelle contraignante envers ces individus qui montrent leur divergence d'opinion par la formalisation d'un cadre de vie en autonomie et l'offre d'une possible socialisation alternative ; ceci afin de se prémunir de leur vulnérabilité sociale.

3. Problématisation

C'est dans un climat social austère et une désunion du peuple relative aux oppositions entre riches et pauvres, vieux et jeunes, autochtones ou immigrés... que la création du Hip hop aux USA et son arrivée dans l'Hexagone se sont effectuées. Des bas-fonds de la société et en contradiction avec la violence[31] ou la criminalité de certains quartiers, une richesse culturelle issue de la mixité sociale et du désir de revendiquer ses droits s'est dégagée. Comme une révélation, une conscience des ghettos s'est réalisée avec le Hip hop et s'est propagée de manière virale. Une prise en considération de ses conditions a catalysé son essor.

Cet éveil populaire s'est matérialisé aux USA à la fin des années 70 dans un contexte particulier où l'immigration et la précarité donnent lieu à des rappels pulsionnels et personnels qui s'expriment à travers le cosmopolitisme américain et la diversité ethnique. Elle devient active grâce aux arts Hip hop qui servent de medium de communication ou de matériaux communs à l'expression populaire. Ces supports artistiques furent développés pour offrir une plateforme universalistes afin de partager, d'échanger et se comprendre au-delà des schémas conventionnels.

30 Paugam S.. *L'exclusion : l'état des savoirs*, Seuil, Paris, 1996.

31 Chesnais J.-C., *Histoire de la violence, en Occident de 1800 à nos jours*, Paris, ED. Laffont, 1981.

L'insuffisance institutionnelle se fait ressentir à tel point qu'il est considéré à ses débuts que le Hip hop s'oppose au mode de vie imposé dans le développement de facultés propres pour pérenniser le mouvement en s'assurant de vivre en autonomie, en marge de la culture dominante. Ce phénomène se déplace outre-Atlantique, notamment en France pendant les années 80 où le contexte social s'apparentait étrangement à celui des USA. Les dispositions et orientations ne sont pas identiques mais le caractère revendicateur, les maximes et les pratiques culturelles du Hip hop sont diffusées et s'internationalisent. Les activités de cette culture indigène semblent sauvages, menaçantes et inquiètent tout le territoire. Ainsi, il apparaît nécessaire de développer des stratégies d'adaptation et d'entamer des négociations pour favoriser son adhésion à la culture légitime, et par là même, tendre à intégrer la marginalité qui s'y affaire, bien que cela bouleverse les codes sociaux.

Née d'une opposition philosophique d'une part via la confrontation de la pratique culturelle au processus de légitimation, et d'autre part via les modifications dans la considération des pratiquants initialement jugés marginaux ; ici l'inclusion à la fois culturelle et sociale tend à être explicitée pour mettre en relief le processus de normalisation culturelle par le prisme de l'adoption institutionnelle de la breakdance. Ainsi par la notion de culture et en superposition au contrat social de Rousseau, comment la tentative de compromission sociale créé un nouveau modèle de réussite ?

Le questionnement de notre étude s'intéresse au processus civilisationnel républicain moderne, sur les transformations majeures qui indiquent des vecteurs à la citoyenneté via la culture. En conséquences du changement social, les modifications économiques et sociales entraînent une reconsidération de la ramification qui catégorise les couches sociales et les pratiques légitimes. La marginalisation, qu'elle soit territoriale ou comportementale, provient des effets pervers du système qui tend à encadrer les individus par la création de normes culturelles et de conduites sociales. Pour l'exemple de la Breakdance, des réformes impulsées par diverses politiques publiques sont promulguées. Afin de résorber les inégalités sociales, d'intégrer ses citoyens de manière diversifiée et de faire la promotion de la culture pour lutter contre les discriminations, un déploiement de dispositifs institutionnels publics ou privés s'est développé renouvelant les conditions de pratique et relativisant parfois l'essence même de la culture. Dans ce cadre, en quoi une culture populaire artistique peut-elle résonner avec des enjeux de socialisation ou d'éducation ?

De l’autodidaxie à l’enseignement académique, la pratique de la breakdance vient-elle à varier ou jusqu’à se dénaturer ? A travers l’espace social dédié à la pratique et la représentation au public, le Hip hop a suivi historiquement une trajectoire précise dans le milieu urbain : des périphéries vers les centres.

L’encadrement institutionnel et la mise en place d’interventions culturelles et sociales remettent en cause l’autonomie originelle du mouvement si chère aux pionniers et aux puristes.

La breakdance, art du rassemblement de la rue et des banlieues traverse différents espaces et brisent les barrières sociales et géographiques en se déplaçant vers les centres des grandes villes. En parallèle, l’État fait face depuis le fameux Mai 68 à de nombreux « accrochages » avec la jeunesse française et affirme un désaccord officiel. Les banlieues s’embrasent dans les années 90 et sont projetées sur la scène des médias. La police est prise pour cible à la suite de la mort de jeunes des cités, et l’État voit la communication avec les populations jeunes des périphéries quasiment brisée.

Pour maintenir un ordre social, la société politique multiplie les structures d’encadrement et d’accompagnement. Ainsi, comment le Hip hop peut-il être considéré comme un moyen de communication indirecte entre ces deux sphères ? Comment les institutions françaises ont-elles soutenu, dirigé ou instrumentalisé le mouvement Hip hop depuis une vingtaine d’années ? Un lien entre cette culture et la société s’observe si l’on établit un rapport basé sur des relations de contrastes entre la rue et l’école (institutions), l’imagination et le conformisme, la créativité et l’uniformisation, la fidélité au groupe et l’appât du gain à travers une comparaison des formes de productions selon les méthodes d’apprentissage. Des valeurs communes aux deux univers sociaux - culture légitime et sous-culture urbaine – permettent d’entrevoir un intérêt social voire éducatif au détriment de sa décharge culturelle et de sa dépendance au relais institutionnel.

L’entrée de cette pratique dans un cadre d’intervention en permet-elle un meilleur apprentissage ou au contraire une perte de son authenticité ? Ce sera à travers les notions d’accompagnement et de transmission dans la pratique de la breakdance que nous ferons l’examen des principes de ce « mouvement de conscience » et de son instrumentalisation par la société politique, en vue d’encadrer la société civile par la saisie culturelle et la légitimation de la pratique.

De ces interrogations, la recherche revient sur l’origine du Hip hop et son impact en France, l’évolution culturelle de ce mouvement mondial et son changement de direction récent par l’observation, la description et l’analyse de la normalisation de la breakdance. En retraçant sa trajectoire sur les plans historique, social et institutionnel, on s’interrogera sur l’importance des vocables utilisés tels que : mouvement, culture, tendance ou encore mode. Puis, nous envisagerons d’étudier l'institutionnalisation de la breakdance via les notions d’accompagnement et de collectif qui depuis son origine, va du parrainage à la mise en place d'ateliers d'initiation et de formation. L’insertion et la promotion sociale seront des vecteurs politisés utiles afin de tenter de comprendre les mécanismes à l’œuvre dans le développement d'un modèle d'enseignement de la breakdance.

CHAPITRE 2 - PROBLÉMATIQUES APPLIQUÉES

1. Une compromission culturelle et sociale

1. 1. Des stéréotypes à la normalisation

a) Le Hip hop : une culture de crise

De manière autonome et en marge des normes et coutumes de sociétés, une manière de communiquer et de vivre propre à l'univers des cités s'est développée montrant un groupe social en définition, tout en matérialisant l'opposition de certains envers les couches sociales dominantes comme le souligne le Rap, style musical populaire controversé et dénonciateur[32].

Cette culture de crise ou de pauvreté exprime le désarroi, les angoisses, les révoltes, les attentes et les espoirs des banlieues. *« ... les normes créées et conservées par cette désignation, loin d'être unanimement acceptées, font l'objet de désaccords et de conflits parce qu'elles relèvent de processus de type politique à l'intérieur de la société. »*[33]

L'accent est souvent mis sur les relations difficiles entre la jeunesse et les institutions qui se veulent garantes de leur intégration sociale et de leur insertion professionnelle. Toutefois, la situation dépeinte s'insère dans un cadre qui les dépasse. Les problèmes sociaux sont bien présents, le gouvernement n'est pas insensible et intervient régulièrement en faveur des populations et des quartiers populaires avec l'Agence Nationale de Rénovation Urbaine[34] et l'appellation « Quartiers Prioritaires de la Ville[35]. Les stratégies et les mesures prises par les pouvoirs publics visent à répondre à des soucis imminents marquant des dissensions dans sa population et officiellement pointés comme zones urbaines sensibles ou d'éducation prioritaire.

De plus, la société de services sur fond de libéralisme économique bat son plein et vient éclater les couches sociales reconnues pour engendrer une moyennisation du peuple qui ne se reconnaît plus en rien, ni même entre eux. Désormais, le changement social fondé sur une modification du droit du travail, une mouvance idéologique capitaliste et une technocratie participe fortement à la transformation des mœurs et donc l'éveil de réactions telles l'émergence du Hip hop.

---

32 Lapassade G. & Rousselot P. ; *Le Rap ou la fureur de dire ;* Loris Talmart ; Paris ; 1990.

33 Touraine A., *Les mouvements sociaux d'aujourd'hui : acteurs et analystes,* Économie et humanisme, Ed.ouvrières de l'Atelier, 1982, 266p.

34 https://www.anru.fr

35 https://www.data.gouv.fr/fr/datasets/quartiers-prioritaires-de-la-politique-de-la-ville-qpv/

Comme une cristallisation de ces mutations sociales, le mouvement Hip hop s'affirme comme une manifestation populaire marquant l'évolution des mentalités qui bouleversent les représentations sociales et met du poids sur les structures officielles pour s'en accommoder.

Ainsi, la légitimité des expressions artistiques provenant de cette culture repose sur sa structuration et sur sa composante à caractère social, éducative, sportive...

L'appartenance à la communauté Hip hop[36] témoigne d'une insatisfaction populaire qui trouve refuge dans l'utilisation des principes démocratiques en vue de s'autogérer et construire sa propre culture. Les disciplines originaires du mouvement Hip hop telle que la breakdance se revendiquent indépendantes, underground et semblent être un moyen subversif d'exprimer son opinion. Hors des limites imposées par l'État, la nature du mouvement Hip hop soulève la question de sa relation avec ce dernier. A l'instar d'une approche dialectique entre les sociétés politique et civile, il apparaît plus judicieux de considérer la conciliation entre deux cultures ou univers sociaux en négociation, ou l'idée d'une compromission autour d'un consensus social dans l'adaptation des codes Hip hop à la culture dominante et d'une tentative de dialogue par l'intermède institutionnel.

Dans une logique d'inclusion, des stratégies d'intégration culturelle sont pensées pour compenser certains clivages démontrant une volonté d'adaptation et de modernisation des codes valorisés. Cette démarche se construit par réciprocité et s'appuie sur la concertation démocratique.

b) Une mémoire collective

Faisant un tour d'horizon sur la pratique de la street dance en France, la réflexion - sociologiquement - prend en considération le courant Hip hop et certains aspects de l'activité. S'attachant à la considération culturelle de la danse Hip hop, la présente étude s'oriente sur l'exploitation de la notion de mouvement social, sur la performance répertoriée artistique ou sportive et sa fédéralisation. Elle nécessite de réaliser une mise à jour de cette expression Hip hop. Portant sur la structuration de la société, la recherche s'appuie sur certains travaux classiques de la Sociologie pour décrypter avec précision les mutations de la société. S'appuyant sur l'émergence de phénomènes sociaux comme la naissance de ce mouvement culturel, l'étude du changement social telle que l'exode rural, les politiques culturelles, la territorialité... sert de support à la compréhension des mécanismes en jeu.

36 Boudon R., « Préface » à Olson O., *La logique de l'action collective*, PUF. (Éd. or. 1965), Paris, 1978.

D'importants changements sur le plan idéologique, social et culturel ont motivé la création du Hip hop. Bourdieu suggère une déclinaison de concepts[37] qui corroborent avec la situation que connaît les acteurs Hip hop. La breakdance connaît des difficultés à se détacher des représentations qui se sont incrustées dans les mémoires, déterminant ses conditions de diffusion, et redéfinissant ses modalités de pratique. Fortement rattachée à ses racines culturelles et à son assignation urbaine, la Breakdance se confronte à la réalité de son classement dans des registres diversifiés et en cours d'officialisation. Sa démocratisation allant de paire avec son assimilation institutionnelle, fondent un nouveau regard sur la discipline et en font un moyen de communication politique usuel, afin de renouer le dialogue avec les quartiers populaires. À l'épreuve des clichés, la Breakdance se joue désormais des stéréotypes et des connotations douteuses pour devenir un médiateur culturel. Mais ce positionnement dénote d'un nouvel optique qui a pour incidence de remettre en question la légitimité du mouvement Hip hop et d'une telle pratique par la voir de la normalisation.

Par une visée politisée, la machinerie républicaine entame un processus de catégorisation sociale et de classification de cette danse mais se heurte à un reformatage des repères, des conceptions et des idéaux. Si pour Halbwachs[38] deux individus contemporains peuvent penser ne pas vivre dans le même monde, il pense que les inégalités sont liées à la structure de la société par le biais des classes sociales qui les créent. Ces groupes sont hiérarchisés par rapport à des valeurs idéalisées que la société dans son ensemble propose. Ce qui les soude, ce sont les représentations collectives dont la composante essentielle est la mémoire. Cette dernière se rapporte à un effort de reconstruction basé sur un souvenir qui ne s'apparente pas à une simple réapparition du passé. Elle agit en fonction de repères communs qui viennent structurer les événements purement individuels.

La mémoire collective est fonction de la classe et les points d'ancrage fournis par le milieu social, servent d'entretien de la mémoire selon l'origine sociale.

c) Une normalisation de la pratique

Chaque individu est capable de repérer ce qui est idéal et sait s'il a l'appartenance sociale pour y accéder. On parle de reconnaissance selon sa classe, fondé sur un idéal qui est le fruit des représentations politisées ; la conscience collective devient ainsi un fait social. Aussi, plus le groupe social est recentré sur lui-même, plus la mémoire collective est entretenue et donne des repères.

37 Bourdieu P. ; *La Distinction. Critique sociale du jugement* ; Éd. Minuit, coll. « Le Sens commun » ; Paris ; 1979.
38 Halbwachs M., *La mémoire collective.,* P.U.F., Paris, 1950

Dans le cadre des danseurs Hip hop, cette conscience[39] provient de l'essence même du mouvement culturel et s'écarte des diktats sociétaux. La breakdance en catalyse et en formalise l'expression pour développer un cadre commun permettant à la collectivité de se reconnaître, de se stimuler et de préserver un patrimoine culturel propre à la communauté. Une nomenclature s'élabore autour des disciplines Hip hop[40]. De la Breakdance naît une nouvelle approche artistique qui bouleverse et redéfinit les codes classiques. Le corps, le spectaculaire et la performance sont des notions déclinant un lexique technique propre à la danse[41]. Paralèllement, le développement d'un système institutionnel remet en question l'intégration de la breakdance dans la société qui, au moyen de dispositifs éducatifs et formateurs, met en place de nouveaux modèles pédagogiques régis par une dialectique dominants et dominés. Soumis à des concepts tels que l'intégration et la socialisation, le caractère revendicateur du courant Hip hop soulevant la question de la pauvreté, de l'ethnicité et de l'amélioration dans l'application des droits individuels s'estompe. Les outils de compensation sociale déployés par les pouvoirs publics indiquent la prise de position politique.

Une certaine forme de saisie culturelle s'est opérée, elle est passée par une phase d'assimilation culturelle, puis d'application d'une pratique pour aboutir à la catégorisation de la discipline dans un registre. Pour reproduire la danse Hip hop, l'interprétation légitimée de la breakdance se concrétise par une réglementation et une structuration de l'activité. Les normes vont s'établir de manière formelle (législation) à travers des rites collectifs et cérémonies dénaturés. Cet ensemble de règles ainsi construites et reconnues renvoient aux croyances, valeurs, normes, artefacts et comportements rattachés à la vision démocratique. La sophistication de l'activité et sa nouvelle inscription changent le motif de rassemblement au nom d'une ambition commune.

En effet, *« Sil arrive d'exclure, les membres du groupe chercheront plutôt à retenir ou à persuader les personnes de rester et de s'inscrire dans un projet. Ici se joue un rôle très important de formation collective et individuelle. »*[42] Les liens communautaires favorisent les attraits collectifs et d'objectifs communs. Les interrelations donnent une fonction de régulation à mettre en perspective avec les facteurs ou critères qui fondent les manières d'être et de vivre de la communauté. A défaut d'élargir la culture Hip hop, les institutions ont tenté de l'inclure en elles mais sans se défaire de la leur.

---

39 Boudon R., « Préface » à Olson O., *La logique de l'action collective*, Paris, PUF. (Éd. or. 1965), 1978.

40 Barrier G., *La communication non-verbale ; comprendre les gestes : perception et signification,* Éd. ESF, Série Développement personnel, Issy les Moulineaux, 1996.

41 Voir annexes sur les lexiques des diverses dans Hip hop

42 Touraine A., *Les mouvements sociaux d'aujourd'hui : acteurs et analystes,* Économie et humanisme, Ed. ouvrières de l'Atelier, 1982, 266p..

Depuis plusieurs décennies dans les débats, l'intégration culturelle provoque des désaccords et pour le cas de la breakdance, la question du patrimoine est en jeu et sa force revendicatrice tend à être minimisée pour donner lieu à un usage socio-éducatif, compétitif ou artistique.

d) La culture comme support de négociations

Exposés à un contact continu et direct, adeptes du Hip hop et décisionnaires politiques ou fédéraux s'influencent mutuellement. L'entrechoquement culturel entraîne des modifications dans les modèles légitimes initiaux de l'un ou des deux groupes. Selon le processus de déviance décrit par Becker, les entrepreneurs de morale visent l'institutionnalisation de cette activité pour en cadrer la pratique et ainsi la modifier de sorte à la rendre conforme à leurs attentes, dévêtue de son étiquetage et assignation premières. En prolongement de celui-ci, cela suggère un phénomène d'acculturation voire, de déculturation - perte de sa propre culture -, entre démagogie et populisme.

L'incorporation de la breakdance dans le champ institutionnel offre un terrain neutre à la confrontation de différentes catégories de population. Malgré les a priori et la création d'éléments classificateurs, des traits culturels distinctifs entre la culture dominante et un courant tel que le Hip hop, laissent apparaître des disparités sociales qui semblent difficiles à effacer. Mêlant les cultures et s'opposant à tout type de différenciation, le modèle social qui conforte la pratique de la Breakdance facilite le dialogue en sollicitant la participation au nom du collectif. La présentation de soi participe grandement à briser les barrières symboliques créées autour des imaginaires sociaux.

Pour dépasser les contraintes de l'encadrement institutionnel et les clichés, les échanges sont facilités par la mise en situation interculturelle. Elle s'admet par un contexte dans lequel se rencontrent ou interagissent des individus, des groupes, issus de systèmes de significations différents. Dans cette configuration déterminée par les pratiques Hip hop, un choc culturel peut se produire quand la première idée faite de la culture, accentuée par les apparences, est faussée.

« Musique et danse sont sans doute les seuls arts qui réussissent à atteindre des masses. »[43]

Plusieurs moments s'enchaînent dans le processus interculturel, en commençant par l'euphorie de la découverte. Puis, survient le choc culturel qui donne ensuite lieu à la compréhension réciproque. De cette entente mutuelle et du partage d'informations est mis en lumière l'étape de l'adaptation qui permet enfin de se projeter ensemble en toute stabilité et sérénité.

43 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

« La fonction première des danses populaires est la création et l'entretien d'un lien social. Les danses populaires explicitent un renouveau de la danse participative qui témoigne du besoin de lien social, de fête, de désir de la société de se « guérir » et de se trouver un sens. »[44]

La pratique de la Breakdance propose une redéfinition des liens inter-individuels, privilégiant son aspect universel et fédérateur. Le fait de rendre actifs les individus facilite leur intégration au groupe. La concertation et la collaboration interculturelle permettent d'entrevoir une amélioration des conditions sociales par une cohésion stimulée autour d'une conscience collective.

« Ces danses ne sont pas centrées sur soi (...) reliées à l'extérieur, à l'altérité et c'est du dehors que le danseur reçoit l'appel de la musique et de la danse dont il capte, avale les formes : la culture dite orale se transmet directement par le corps sans passer par un système d'écriture. »[45]

La danse Hip hop admet des usages particuliers quant à sa pratique et son apprentissage. En référence aux inspirations « primitives » originaires des sociétés ritualistes et traditionnelles, la Breakdance adopte un mode de transmission basé principalement sur l'oralité. La communication par échanges verbaux ou physiques mettent en périphérie le système d'écriture qui favorise un rapport individuel à la danse et à la lecture du monde social.

1. 2. Une dynamique interculturelle

a) Une danse individuelle au fondement interculturel

Trop longtemps soumise aux représentations classiques et à certains besoins sociaux, la danse de société, qu'elle soit populaire ou de cour, ancienne ou contemporaine, avait pour dispositions des conditions liées au genre qui contraignaient les danseurs et dirigeaient la pratique.

« Le déclin de la danse de couple dès les années 60 permet aux jeunes de consacrer la danse à autre chose qu'à la séduction d'un partenaire individuel, d'y vivre une expérience communautaire « désexualisée ». »[46]

La Breakdance apporte un regard neuf sur la danse en Occident et bouscule les répertoires par son adaptation aux mœurs post-modernes[47]. Danse individuelle qui trouve son essence dans un collectif. Elle se comprend par une technicité qui propose une décomposition des combinaisons de ces enchaînements de mouvements atypiques.

44 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.
45 *Ibid.*
46 *Ibid.*
47 Martin J., *La danse moderne,* Ed. Actes Sud, Arles, 1991.

La danse Hip hop remet en question les registres, les clichés et les intentions induits par l'activité dansée jusqu'à récemment. En effet, la Breakdance s'est construite seule et tient sa force dans son expressivité, en s'appuyant sur des dimensions identitaires par son affiliation à la ville, ses rapports de type communautaires et la revendication par l'artistique.

« La danse Hip hop est profondément liée à la rue et à l'univers du béton... un message de rébellion, mais aussi de fraternité que la danse Hip hop s'efforce de traduire. »[48]

Dans son contexte d'origine ou désormais sous pratique homologuée, les particularités de chacun enrichissent la discipline grâce à la connaissance interculturelle. Sans générer des conflits, la situation interculturelle devient un moteur à la création, pilotée par des échanges constructifs.

« Le sentiment de participation s'étant élargi à l'échelle de l'humanité, le danseur s'adonne parallèlement aux danses de sa culture et à celle des autres, comme s'il cherchait à la fois le retour à la culture régionale et l'ouverture à la différence. »[49]

La transposition des rues aux salles vise à conforter les relations interpersonnelles et contribuer au renforcement du lien social par la compréhension et l'écoute de l'autre dans un cadre privé ou public. Une tentative d'encadrement de cette pratique initialement sauvage ou clandestine est réfléchie dans l'optique de garantir une paix sociale et de faciliter la socialisation des jeunes. S'ouvrir à l'autre ne signifie pas perdre sa propre identité. C'est bien le regard de l'autre qui permet à chacun de se connaître soi-même, par le biais d'effets miroir. Dans le Hip hop, la question de faire preuve de tolérance ne sous-entend pas une supériorité d'un sur l'autre, mais d'accepter qu'autrui soit différent. L'acceptation de soi et de la différence sont les fruits de l'interculturel.

« La danse Hip hop est plurielle. Se donnant à voir et à apprendre dans différents lieux publics, plus ou moins institutionnels, elle se dessine sous la forme de danse chorégraphique et de danse de compétition. De plus en plus pratiquée par un public féminin, elle est par ailleurs appréciée par des jeunes hommes qui ne sont pas nécessairement issus de banlieues HLM des grandes villes. »[50]

Aussi, la multiplication de spectacles rendus publics ou la diversification de son esthétique notamment par l'incorporation féminine dans la pratique, donne à la Breakdance l'occasion de connaître une ascension fulgurante dans sa représentation institutionnelle. Ces rencontres de plus en plus plébiscitées et suivies ont favorisé la démocratisation de la pratique ainsi que son expansion.

48 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob,Paris, Janvier 2001.
49 *Ibid.*
50 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

b) Des compétences interculturelles par l'institutionnalisation

Voir cette danse un peu partout est alors devenu banal, et son caractère culturel si proéminent dès son apparition s'estompe peu à peu. Inspirée par le mouvement originel, la version institutionnelle propose une extension de la pratique auprès de personnes issues de toutes origines sociales, géographiques ou ethniques. Elle s'appuie sur l'inutilité d'appartenir à une caste ou catégorie sociale pour maîtriser les codes culturels Hip hop et les techniques de la Breakdance.

« S'apprenant en partie de manière autodidacte, elle se perfectionne avec l'aide de professeurs dans des cours ou lors de stages,(...) parfois dans les établissements scolaires[51] *».*

En milieu institutionnel et notamment scolaire, la compétence interculturelle est mise en avant dans l'enseignement. Elle mêle la capacité d'adaptation au sein d'une culture ou d'un pays et les connaissances des caractéristiques d'une culture. Il semble cependant que la compétence interculturelle résulte de l'interaction entre la dimension communicative (verbale ou non) et comportementale (savoir-être), la dimension cognitive (connaissances sur la notion de culture de l'autre et la sienne) et enfin la dimension affective (sensibilité et compréhension par rapport à l'autre). Aussi complète ou totale soit elle, la breakdance dans ce type d'intervention ne perçoit uniquement le potentiel éducatif ou instructif en termes de d'acquis physiques, culturels et sociaux.

Le développement des savoirs consiste à dépasser les clivages culturels pour mieux tirer profit de situations interculturelles. La société ayant tendance à figer les individus dans des catégories, les dispositifs institutionnels offrent un cadre qui envisage de braver les clivages et les représentations. La création de lieux intermédiaires est prisée pour faciliter les rassemblements en l'occurrence entre jeunes et pour briser les différences culturelles, souvent obstacles à l'intégration. Des institutions sociales envisagent l'interculturalité comme un moyen d'accroître les capacités de l'État à intégrer sa population, à la rendre conforme à ses attentes et conditions. La culture Hip hop suggère un terrain fertile à la négociation sociale, afin de dynamiser la participation active de la jeunesse aux projets de société et par là-même solliciter l'éveil au sujet de pratiques méconnues.

Pour les plus jeunes, l'apprentissage de la Breakdance se fait principalement au sein d'établissements publics, associations de quartiers - ou parfois clubs privés -, qui ont pour objectifs de proposer une activité éducative et formatrice, mais aussi d'initier à une pratique ludique et physique sans oublier de permettre la découverte d'un univers culturel spécifique.

51 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

« La plupart des danseurs se forment dans des lieux institutionnalisés (MJC, centres sociaux), suivent des cours réguliers, participent aux manifestations artistiques organisées par ces mêmes espaces institutionnels ou encore par des centres culturels. »[52]

La culture générale inhérente à ce type d'organismes dépendant du gouvernement, se rapporte à la connaissance de la société et de sa culture. Les savoirs socio-culturels dispensés dans ce genre d'établissements et de dispositifs concernent la vie quotidienne, les conditions de vie, les relations interpersonnelles, les valeurs, les croyances et comportements, le langage et le corps, le savoir-vivre et les comportements rituels locaux.

Concernant ce type d'encadrement, un plan audacieux se dessine autour de plusieurs ambitions tournées vers la jeunesse ; à savoir la sensibilisation à la culture, à la connaissance et au civisme afin de favoriser leur insertion sociale par l'emploi de démarches concrètes et attrayantes.

c) Une stratégie culturelle inclusive

Étonnamment, le développement institutionnel de la Breakdance rentre en contradiction avec ses fondements, son autonomie et sa liberté de pratique se suffisant à elle-même. Compte tenu de l'évolution de ses modalités et de ses propriétés, l'assimilation de la discipline dans les établissements publics implique la création d'un système économiquement viable, permettant alors sa dispense, sa pérennisation et potentiellement sa rentabilité.

Les pouvoirs publics instaurent un cadre pour tenter de canaliser les ardeurs et la colère des jeunes en difficulté. Par la retouche des rites Hip hop associée à la symbolique des banlieues, ils tentent de maîtriser les besoins expressifs de la population, de faciliter le dialogue et d'apporter une aide appropriée. Comme remède aux maux de la société, la culture créé du lien social.

Cela montre *« un lien avec la politique de la jeunesse à l'intention des classes populaires ; d'où l'ambiguïté entre les politiques visant à encadrer, voire à contrôler les jeunes des cités, et le soutien institutionnel de pratiques artistiques, culturelles ou sportives populaires. »*[53]

Les pouvoirs publics visent la sensibilisation à la notion de culture et l'utilisation de stratégies de contact avec autrui en se donnant la capacité de jouer le rôle d'intermédiaire culturel tout en allant au-delà des relations superficielles stéréotypées.

52 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
53 *Ibid.*

« Il figure alors une double perspective : culturelle et éducative qui tend à favoriser l'autonomie d'une culture artistique dite « émergente » et par les actions quotidiennes dans les MJC, vise à transformer ou à contrôler les éventuels comportements délictueux de la jeunesse, ainsi que l'échec scolaire. »[54]

Les approches culturelles en pédagogie républicaine, regroupent des objectifs comme le fait d'être capable de reconnaître et accepter le pluralisme culturel telle une réalité de la société, d'être capable de contribuer à l'instauration d'une société d'égalité de droit et d'équité, et enfin d'être en mesure de contribuer à l'établissement de relations interethniques harmonieuses.

« La pluralité des pratiques développe une diversité des modes et des lieux d'intervention institutionnelle, d'où des modes de socialisation différenciés. »[55]

L'importance est de rassembler les membres par l'usage de modalités, présentations et consignes adaptables ou flexibles selon les circonstances et le public. Fonctionnelles et nécessitant peu d'artifices, les expressions artistiques Hip hop, désormais communément admises dans le registre du « street art », permettent une approche diversifiée et personnalisée des pratiques, entendant par là, la possibilité de jouer avec les circonstances ou l'encadrement sollicités pour orienter l'activité. Selon les organismes et la qualité du service proposé, les motivations diffèrent.

A des fins variables, ces modes de communication à l'origine underground, propres au monde urbain et officieux, deviennent progressivement des supports à l'art, à l'éducatif et au social dans une version améliorée, policée et conforme aux exigences institutionnelles.

d) Une dénaturation de la pratique par l'usage de dispositifs

Une méthode active est préconisée pour forcer les individus à se connaître et adopter une démarche pragmatique. Chacun est sollicité dans une certaine confrontation permanente à l'autre.

« L'apport institutionnel vise autre chose que l'aide symbolique et le soutien matériel aux cultures populaires urbaines, les politiques publiques coproduisent finalement de tout autre univers de sens et de pratiques que ceux revendiqués par une large partie de danseurs. Il faut toutefois compter sur les réappropriations, les détournements et compromis mis en œuvre par les pratiquants. »[56]

54 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
55 *Ibid.*
56 *Ibid.*

Pour parvenir à ses fins, le gouvernement stipule des conditions d'enseignement basées sur quatre principes : l'interactivité avec des acteurs réels, l'apprentissage par le biais de tâches, la centration sur l'apprenant et le nouveau rôle de l'enseignant qui en découle. La formalisation de cet encadrement institutionnel repose sur des modèles pédagogiques déjà existant. En imitant les procédures d'instruction provenant d'autres disciplines, de nouvelles modalités redéfinissent la pratique de la Breakdance. Son homologation suscite dès lors une acquisition de compétences interculturelles qui se comprend en plusieurs étapes. L'apprenant par sa participation, doit clarifier ses propres présupposés et sa relation à d'autres cultures afin de surpasser les idées reçues.

Par cette didactique, l'enseignant doit éveiller l'apprenant mais également prendre le temps de la réflexion. Des scenarii seront adaptés au cours des activités et vont orienter les idées en rapport à l'environnement social, au temps et aux relations inter-humaines. Plusieurs exercices pédagogiques se formalisent par la sensibilisation des apprenants à la notion de culture, un travail sur les stéréotypes, l'établissement de liens entre sa culture et celle étrangère, le fait de relativiser, de confronter les points de vue, de mettre en regard des situations, de rechercher des différences et des points communs et enfin d'exposer une thématique ou encore de donner son point de vue.

Dans sa genèse, la danse Hip hop ne se clame pas professionnelle car elle rend sa pratique et sa maîtrise accessibles à tous selon les efforts fournis et la fréquence de travail. Indépendamment du message porté par l'enchaînement de gestes, la scénarisation apporte une certaine valeur ajoutée artistique. Par là, les institutions qui la dispensent à leur compte démontrent un ensemble calqué sur la pratique originale, qui matérialisent d'autres enjeux, à une autre échelle, avec d'autres moyens.

Ainsi déformée, la Breakdance perçue comme une forme de repli communautaire au sein de territoires reclus, devient un nouvel étendard de l'élargissement culturel. En corrélation avec une vision progressiste, l’assimilation institutionnelle de la culture Hip hop s’inscrit dans une détermination à faire se mouvoir les codes légitimes qui s’illustre notamment par l’incorporation de la breakdance au sein de fédérations artistiques ou sportives. Par cette dynamique, ce qui pouvait être auparavant dénigré peut désormais susciter l’intérêt et ainsi mener à une projection future s’expliquant par l’innovation, traduit ici par la notion de sport émergent.

De ce fait, des pratiques culturelles undergound comme la breakdance se voient aujourd’hui intégrer les schémas institutionnels, qui par « chirurgie plastique », les rend conformes et légitimes.

2. Une République sur des bases démocratiques

2. 1. Un idéal démocratique et citoyen

a) Mise en abîme de la Démocratie

La Démocratie est un concept politique suivant un modèle d'équilibre social où le peuple s'affirme[57]. Les valeurs et normes qui coordonnent la civilisation française s'articulent autour de trois dimensions majeures. Elles se déclinent en la liberté via les droits de l'Homme, l'égalité vue comme un équilibrage proche de l'équité (devoirs) et la fraternité par le biais de la cohésion sociale et l'intégration. Système politique et de gouvernance bâti en trois siècles, revenir sur le fondement de la Constitution et de la République moderne permettent de cibler les orientations idéologiques et les stratégies politiques qui conditionnent et scellent la société française depuis ses fondations.

La République se définit comme un *« Régime politique dans lequel la loi s'applique à tous sans exception et où la fonction de chef de l'état n'est pas héréditaire. Suivant le modèle républicain moderne, après la Révolution française, la pensée démocratique se précise, non sans faire apparaître des débats de principe. L'accent mis sur la République, pour laquelle nul ne peut être au-dessus de la loi, donne lieu à une logique laïque. »*[58]

L'instauration de ce modèle politique change l'ergonomie et les procédures déclinées pour répondre à l'ensemble des options prises par le gouvernement d'un État dans les domaines relevant de son autorité, comme au sujet d'une politique économique ou culturelle. La manière concertée d'agir, les stratégies adoptées sont relatives à l'organisation du pouvoir de l'état en exercice.

Le citoyen est considéré comme agent social, patriote et libre, sans détermination communautariste. La Démocratie conçue comme revendication de droits identiques à chacun, repose sur une logique qui accorde une place primordiale à la citoyenneté. De sa qualité de citoyen, l'individu est reconnu comme un membre d'état et n'est pas considéré au-delà de ses devoirs et de ses droits civils. Dans le respect de la législation, des valeurs et normes, le citoyen s'autogouverne.

Le modèle démocratique correspond à un *« Régime politique dans lequel le peuple exerce sa souveraineté lui-même, sans l'intermédiaire d'un organe représentatif ou par représentation interposée. »*[59] Son fonctionnement consiste à mettre à la portée de tous, la gestion de la société et son organisation selon les principes de droits et de devoirs ; et cela caractérise son autonomie.

---

57 Gilbert M., *Marcher ensemble. Essais sur les fondements des phénomènes collectifs,* P.U.F., Paris, 2003.

58 Dictionnaire Le Petit Robert 2014.

59 *Ibid.*

b) Une figure citoyenne

Un ensemble de textes fondamentaux établissent la forme du gouvernement. La Constitution règle les rapports entre gouvernants et gouvernés, et détermine l'organisation des pouvoirs publics. Selon l'ère et le lieu, la Démocratie prend différentes formes. Mais les plus récentes s'inspirent grandement des modèles antiques et réhabilitent un système en adaptation avec la société.

« […] la création de la démocratie, question qui se révèle aujourd'hui aussi urgente qu'elle le fut il y a cent ans quand les plus expérimentés et sages de nos hommes se sont réunis afin de faire l'état des lieux et de créer le cadre politique d'une société qui se gouverne elle-même. »[60]

Une certaine stabilité est orchestrée dans la structuration gouvernementale choisie, manifestant une forme d'idéal politique en apparence, et en théorie rassurante pour le peuple... Elle vise un équilibre social qui s'instaure à travers son organisation institutionnelle en rôle de relais, d'intermédiaire permettant la gestion des troubles et des inégalités sous impulsion de l'État. N'étant pas une entité physique, cette vision politique n'échappe pas aux mœurs, aux conjonctures et conditions environnementales. Elle ne s'écarte donc pas non plus de certaines tensions sociales par la sollicitation du peuple dans l'élaboration de leur société.

« […] le type de démocratie qui à l'origine (...) fut en grande partie le produit d'une heureuse combinaison de personnes et de circonstances. Nous avons par le passé longtemps vécu sur l'héritage qui nous a été transmis par cette heureuse conjonction d'hommes et d'événements. »[61]

Laissant place à la responsabilité des décisionnaires, des choix cruciaux furent pris concrétisant notre mode de vie. Les sociétés occidentales motivées par le progrès, la rentabilité et le confort perçoivent dans le modernisme une voie dorée en direction d'un avenir prospère. Par les intérêts divers et les enjeux politiques, des inégalités s'accroissent et se diversifient. Privilégier la croissance économique pour se développer socialement fut un pari lourd de conséquences en matière de précarité, de marginalisation territoriale et de déclin culturel.

Le mode de vie moderne marquant une rupture avec des systèmes de vie traditionnels et artisanaux, change la vision du monde et pousse l'individu à se démarquer du collectif.

Les formes communautaires de relations s'adaptent aux conventions modernisées misant sur des individualités et non plus uniquement sur des groupes ou catégories sociales définies.

60 Dewey J. : *La démocratie créative – la tâche qui nous attend dans John Dewey an the promise of America, progressive,* education booklet n°14, Colombus, American Education Press, 1939.
61 *Ibid.*

c) Un modèle démocratique idéalisé

Une modification de la perception individuelle des repères impacte la manière de vivre des individus. Des changements radicaux font évoluer rapidement et émerger de nouvelles façons de penser. La transmission transgénérationnelle du civisme semble perdre peu à peu de sa valeur.

« Ces derniers temps, on a entendu de plus en plus fréquemment que cela ne suffisait pas ; que la démocratie est un mode de vie. Cet adage nous fait retourner à la dure réalité. »[62]..

Bien que le système en action en tant que mode de gouvernement présente une combinaison d'éléments réunis de manière à former un ensemble structuré, la socialisation en adaptation aux exigences et aux conditions de la vie sociale, connaît des disparités selon les profils. Un processus d'intériorisation de valeurs, normes, codes symboliques et règles de conduites respectifs à chaque individu, maintient et régule la vie sociale. L'insertion notamment professionnelle d'un individu dépend donc de la manière de trouver sa place dans un ensemble. Basée sur la définition de critères ou déterminants sociaux, une forme de gradation symbolique mais caractérisante fixe le degré d'intégration de chacun en fonction de sa situation, de sa culture et de ses activités.

Dans l'idéal démocratique, les distinctions ou stigmates entre individus ne sont pas obligatoirement perçus. Appartenir à telle ethnie, résider à telle localité ou ville, être issu d'une certaine couche sociale peut avoir une influence sur les conditions de vie. Au-delà des possibilités proposées par le régime démocratique, cela n'octroie pas la différence d'opinion, la domination ou encore la discrimination. L'individu doit croire en la force politique de la démocratie pour créer un mode de vie, homogénéisant les droits individuels et atténuant les troubles sociaux identitaires.

« La démocratie est un mode de vie contrôlé par une foi militante dans les possibilités de la nature humaine. La croyance en l'Homme Commun est un lieu commun de tout credo démocratique. Cette croyance est sans fondement ni signification à moins qu'elle ne renvoie à la foi dans les potentialités de la nature humaine en tant que nature se donne à chaque être humain sans considération de race, de couleur, de sexe, de naissance et de famille, ou même de richesse matérielle ou culturelle. »[63].

La conception démocratique visitée par Dewey ne fait pas part des lacunes institutionnelles. Sous formes de clés, codes, règles, valeurs, manières, les déterminants sociaux conditionnent la position de l'individu, à savoir s'il est inclus, intégré, marginalisé ou exclu de la société.

62 Dewey J. : *La démocratie créative – la tâche qui nous attend dans John Dewey an the promise of America, progressive,* education booklet n°14, Colombus, American Education Press, 1939.
63 Ibid.

d) Une foi en la démocratie

Tant sur le plan individuel que sur l'ensemble de la société, l'assimilation ou l'éviction de quelqu'un dénote d'une certaine incompatibilité avec le groupe référent et l'action de rejet d'une personne consiste à l'éliminer de l'ensemble. Toutefois, dans la bienveillance politique de rendre l'égalité à tous, cette croyance en l'Homme convertit la défiance envers la différence et la diversité en facteur de richesses culturelles et patrimoniale singulière.

« La foi démocratique en l'égalité des hommes signifie que chaque être humain, indépendamment de la quantité ou de la diversité des dons dont il fut doté à sa naissance, reçoit en partage le droit de jouir d'une égalité d'opportunité destinée au développement de ses capacités. »[64]

Finalement, on constate que la domination s'exerce à travers le culte démocratique qui préconise l'usage de politiques publiques visant le développement individuel et collectif. Dans le concept, tous les individus sont semblables en droits et en devoirs, mais dans la réalité sociale, chacun doit penser, expérimenter et s'adapter selon les circonstances. Le caractère traditionnel des sociétés d'autrefois fondé sur un système de croyances semble en déclin. Désormais, les habitudes remplacent les traditions et cette adaptation moderne harmonise les individus et leurs groupes à la conformation idéologique ambiante et respectueuses des doctrines en vigueur sur le territoire[65].

Suivant une certaine tendance vers le conformisme, les individus sont invités voire tenus de respecter les usages établis, de considérer les façons de penser et d'agir du plus grand nombre se référant plus ou moins à une forme de traditionalisme. Chacun règle sa conduite en accord avec la majorité et les codes locaux pour ne pas nuire à sa socialisation et de fait, à son intégration.

L'ensemble des lois et des dispositions réglementaires régissent les normes de conduite selon un système de symboles permettant d'interpréter, de transmettre un message, de représenter des données, une information. Ces règles dirigent l'individu dans ses démarches et actions au quotidien. Pour assurer le mode de vie démocratique, le rôle des institutions est de parvenir à concilier citoyenneté, éducation et formation pour tous. De manière collective, les institutions démocratiques préconisent la création de règles reposant sur des relations d'interdépendance entre les membres d'une collectivité, en l'occurrence de la société.

64 Dewey J. : *La démocratie créative – la tâche qui nous attend dans John Dewey an the promise of America, progressive,* education booklet n°14, Colombus, American Education Press, 1939.

65 Gilbert M., *Marcher ensemble. Essais sur les fondements des phénomènes collectifs,* P.U.F., Paris, 2003.

« Il est de l'essence même du mode de vie démocratique que d'être coopératif et de donner aux différences une chance de s'exprimer, en ce qu'il croit que l'expression de la différence n'est pas seulement le droit d'autrui mais un moyen d'enrichir son expérience personnelle. »[66]

Afin de tenir cet engagement, les pouvoirs publics œuvrent pour la promotion du lien social. Ils tendent la main aux minorités dans l'idée de les accompagner dans leur intégration dès les apprentissages élémentaires pour favoriser la construction de projet et leur insertion professionnelle.

2. 2. Une réalité contrastée

a) Une fondation de valeurs citoyennes

Selon Dewey, *« ...la démocratie est un idéal moral.... »*[67]. Le modèle démocratique moderne se rapproche parmi ses ambitions, du principe d'inclusion sociale. A titre de prévention, ce régime politique entreprend un ensemble de mesures de régulation des inégalités et d'intégration de chacun à l'ensemble de la société[68]. Par opposition à la barbarie, le modèle démocratique détermine les comportements valorisés, supposés témoigner du progrès humain, de l'évolution positive des sociétés. Pour que tout individu soit civilisé, il convient dans ce cadre, qu'il fasse preuve de civisme.

Visant le développement d'un sens civique, *« ... la démocratie est la croyance dans la capacité de l'expérience humaine à générer les moyens et les fins par lesquels l'expérience future pourra évoluer et s'enrichir dans le bon sens. Toute autre forme de foi sociale ou morale repose sur l'idée que l'expérience doit, à un moment ou à un autre, être soumise à quelque forme de contrôle externe ; à quelque autorité prétendant exister en dehors des processus de l'expérience. »*[69]

L'ambition démocratique repose sur le processus de civilisation et consiste à amener son peuple d'un état jugé primitif ou inférieur à un état supérieur d'évolution culturelle et matérielle. Les institutions s'appuient sur les fondements démocratiques pour émettre l'idée d'un « savoir-vivre ». Concernant les citoyens, leur collectivité et les rapports sociaux, un polissage des conduites en société se construit au sein de « l'expérience », entre l'hétérogénéité sociale et l'appréhension de la diversité culturelle. Un socle commun des comportements guide et régit les actions de chacun.

66 Dewey J. : *La démocratie créative – la tâche qui nous attend dans John Dewey an the promise of America, progressive,* education booklet n°14, Colombus, American Education Press, 1939.
67 *Ibid.*
68 Gilbert M., *Marcher ensemble. Essais sur les fondements des phénomènes collectifs,* Paris, P.U.F., 2003.
69 *Ibid.*

« De nos jours, la frontière n'est plus physique mais morale. La période où les terres gratuites semblaient infinies a disparu. Les ressources inexploitées sont désormais plus humaines que matérielles. Elles sont à chercher dans le gâchis que représentent ces hommes et ces femmes arrivés à l'âge adulte sans avoir la chance de travailler, et dans ces jeunes hommes et femmes qui trouvent des portes fermée là où il y a avait originellement des opportunités. La crise qu'il y a cinquante ans en appela à l'inventivité sociale et politique se présente aujourd'hui sous une forme qui exige plus de créativité humaine. »[70]

L'idéal démocratique s'épuise et l'État devient interventionniste en s'engageant dans le soutien et l'accompagnement de chacun de ses compatriotes. En contrepartie, l'individu doit subvenir à ses besoins par le travail et le salaire. Cela nécessite une instruction pour former l'esprit des individus en lui apportant des connaissances nouvelles, une adaptation à la modernité, bénéficiant alors des progrès les plus récents selon le goût et les techniques contemporains.

La transmission de valeurs et d'une certaine éthique se base sur le principe d'aliénation se comprenant par la perte de son droit naturel. L'individu est dépossédé de lui-même, à travers la soumission de son existence à un ordre de choses auquel il participe mais qui le domine.

b) La démocratie fondée sur l'« expérience »

Dans un élan de transformations structurelles et sociales, le système démocratique repose sur une organisation qui lui donne sa cohérence.

« C'est véritablement un défi que de faire avec les conditions complexes et critiques qui sont les nôtres ce que d'autres firent dans un état de choses plus simples.... Comme le processus de l'expérience est susceptible d'être éducatif, la foi dans la démocratie ne fait qu'un avec la foi dans l'expérience et l'éducation. »[71]

Pour éviter tout ensemble de spéculations, idées vagues ou nébuleuses sans fondements, les structures vont techniciser les rapports entre les individus et les organismes démocratiques. L'acquisition d'un savoir-faire dans la pratique d'une activité ou d'un art permet de s'adapter aux modalités modernisées. Elles rénovent le système autrefois traditionnel et authentique, et revêt maintenant des formes légales qui assure la normalisation, et ainsi la légitimation culturelle.

70 Dewey J. : *La démocratie créative – la tâche qui nous attend dans John Dewey an the promise of America, progressive,* education booklet n°14, Colombus, American Education Press, 1939.
71 *Ibid.*

La modernité remplace la coutume transmise de génération en génération pour se transcender dans une adaptation technocratique des relations humaines.

« L'intolérance, les abus en tous genres, la dénonciation liée aux différences d'opinion concernant la religion, la politique ou les affaires, ainsi que les différences de race, de couleur, de richesse ou de degré culturel, représentent des trahisons envers le mode de vie démocratique. Car tout ce qui entrave la liberté et la communication dans son ensemble revient à établir des barrières qui divisent les êtres humains en groupes et en bandes, en factions ou en communautés opposées, et de la sorte contribue à affaiblir le mode de vie démocratique. »[72]

Dans un contexte politique où la réflexion et l'action sont permises pour la population, les distinctions entre individus vont à l'encontre des principes démocratiques et renforcent les inégalités. Le fait de rendre accessible la connaissance à tous instaure un climat social propice au populisme relatif à une attitude politique consistant à se réclamer du peuple, de ses aspirations profondes, de sa défense contre les divers torts qui lui sont faits. L'idéologie de certains mouvements de libération nationale ou politique ouvre la voie à l'expression populaire.

L'*« ... expérience, ... c'est la libre interaction des êtres humains avec les conditions qui forment leur environnement, en particulier les gens qui le composent, développant et satisfaisant les besoins et les désirs par l'accroissement de la connaissance des choses telles qu'elles existent. La connaissance des conditions telles qu'elles existent représente la seule fondation stable sur laquelle établir la communication et le partage ; toute autre forme de communication renvoie à la soumission de certains envers les opinions personnelles émises par d'autres. »*[73]

Refusant tout élitisme, la vision démocratique considère les individus par leur progression dans la société. A l'image du curriculum vitae, le parcours de l'individu prime sur les opinions.

c) Des inégalités structurelles

Mesurées, distinguées, les conduites et expériences des individus se rapportent indirectement à la politique structurelle en vigueur ; celle-ci contribue alors à une nouvelle forme de hiérarchisation sociale. Reposant sur des unités de mesure sélectives, la distinction s'exerce par enjeux politiques et intérêts économiques au détriment du développement et du bien-être social.

72 Dewey J. : *La démocratie créative – la tâche qui nous attend dans John Dewey an the promise of America, progressive,* education booklet n°14, Colombus, American Education Press, 1939.
73 *Ibid.*

Sur fond de choc culturel et de bouleversements dans les codes sociaux, la force du régime démocratique s'effrite à mesure des décisions gouvernementales. Les modes de vie et de penser ayant changé, l'idéal moral issu de la démocratie connaît ses limites dans l'intégration. La volonté de participer à la formation et au développement de tous, a fini par modeler des catégories sociales.

En conséquence et en fonction de la progression et des expériences de chacun, des disparités se créent et deviennent avec le temps des inégalités. Indépendamment du comportement ou de l'attitude, les modifications que vont connaître les individus - au cours des années 70 - sur le plan du travail, du logement et de l'insécurité relativisent l'idée préconçue d'égalité, de liberté et de fraternité. En effet l'immigration, le chômage massif, la pauvreté entraînent souvent des phénomènes de violence ou de délinquance qui structurent la criminalité et génèrent des conflits.

Les jeunes sont les plus en proie à la déviance car la précarisation s'exprime sur la localisation géographique de résidence, l'appartenance ethnique, les droits administratifs et a des répercussions économiques et sociales désastreuses sur les familles. Souvent voués à eux-mêmes faute de surveillance des parents au travail, les jeunes des grands ensembles appelés communément « cités » qui avaient pour vocation initiale de fortifier les liens entre ouvriers quand le système de production s'y prêtait encore, envahissent les lieux de résidence.

Dans le cadre des logements populaires en France, un mode de relations communautaire plus ou moins forcé s'est instauré par l'enclavement territorial, la fonctionnalité de ces quartiers sans réel développement commercial et la dépendance au marché du travail. Une manière de vivre se développe dans ces quartiers en marge des normes et codes sociaux communs.

« Des normes informelles peuvent pareillement dépérir si on ne les fait pas appliquer. Je m'occuperai ici principalement de ce que l'on peut appeler les normes effectivement en usage, celle que des groupes maintiennent en vie par leurs efforts pour les faire respecter. »[74]

A .cette époque, la tertiairisation de l'emploi et la société de consommation deviennent une forme normalisée de vivre. Les modes de vie se standardisent et les individus ne se reconnaissent plus que dans ce qu'ils consomment. Avec la société les mentalités changent et sont maintenant attirées par le consumérisme, le mercantilisme et l'avoir ou le paraître.

L'identité de groupe tend à s'effriter pour s'incorporer à la norme de société en prenant en compte les règles et les manières en vogue, définissant une mode à vivre plutôt qu'un mode de vie.

74 Howard Becker in *Outsiders*, Métailié, Paris, 1985. (Première édition 1963)

d) Des mesures politiques compensatoires

C'est dans un contexte de fracture sociale liée à l'environnement urbain, à la confusion des classes, aux conditions de logement, aux conflits intergénérationnels... que la société se désenchante. Au sein des zones enclavées que sont souvent les quartiers sensibles, les habitants sont isolés du reste de la ville et ne disposent que de peu de satisfaction en termes de partage et de loisirs. La mixité sociale s'exprime régulièrement dans ces villages dortoirs en périphérie des villes, par des tensions internes de type raciales, générationnelles ou traditionnelles entre résidents. Pour gommer les stigmates et résorber les inégalités sociales en cause, la vision démocratique moderne met en œuvre une politique publique compensatoire. Dans le but d'influencer les modes de vie et les mentalités, c'est par la diffusion d'images, de symbolique et de représentations sociales que des normes, dictât ou tendances sont promulgués et émis dans l'optique de conditionner et modifier les pratiques sociales dans un souci d'homogénéité et de conformisme.

« Dans la mesure où un groupe tente d'imposer ses normes à d'autres groupes de la société, nous rencontrons une deuxième question : quelles catégories sont capables, en pratique, d'obliger les autres à accepter leurs normes, et quelles sont les causes du succès d'une telle entreprise ? C'est évidemment une question de pouvoir politique et économique. »[75]

La pauvreté, la misère et la criminalité sont des conditions sociales concentrées au sein de ces quartiers. Elles manifestent un désœuvrement concret ayant pour effet la résurgence d'un sentiment de menace et le renforcement des phénomènes de stigmatisation ou de marginalisation. Démographiquement, les cités regorgent d'immigrés post-coloniaux sur plusieurs générations, de paysans issus de l'exode rural, de personnes âgées en situation de relogement. Ce cadre de vie créé un climat délétère entre ses habitants, entre proximité spatiale et distance sociale. Aux USA, *« Les Noirs se trouvent soumis par les blancs, comme les immigrés et les autres minorités anglo-saxonnes protestantes. Les classes moyennes élaborent des normes auxquelles les classes populaires doivent obéir, dans les écoles, les tribunaux ... »*[76] Sur le nouveau Continent, le système démocratique est plus formel et distinctif qu'en France. La hiérarchisation ou la subordination dans l'édiction des normes de conduites est directive et unilatérale. La norme ne se discute pas entre les couches sociales mais découle de la réflexion et des interprétations d'une élite représentative du peuple. Des normes sont prescrites comme références de conduites sociales et tous ceux qui y dérogeront seront considérés comme marginaux, étrangers ou s'écartant de la norme globale.

75 Howard Becker dans *Outsiders*, Métailié, Paris, 1985. (Première édition 1963)
76 *Ibid.*

CHAPITRE 3 – MÉTHODE(S)

1. Méthodologie de la Recherche

1. 1. Épistémologie : concepts retenus et articulations

a) Une inscription culturelle

Une réalité scientifique fait une rupture avec le sens commun. Pour donner une valeur scientifique, les recherches doivent être pluridisciplinaires, s'articuler autour d'un ensemble d'idées et dégager du sens. Le psychologue H. Wallon[77] dit qu'il n'y a pas de faits en soi, un fait est toujours plus ou moins façonné par celui qui le constate. Par conséquent, le savoir scientifique n'est pas une transcription d'une expérience, mais son organisation en concept lui valant son statut. Construits dans un processus de contradiction avec la philosophie, les objets des sciences se fondent à partir de théories déjà existantes ou postulats, de la reconstruction des faits - la part subjective de la recherche assujettie aux interprétations - et du fait que nul n'a la science infuse.

« L'homme que les sciences humaines et sociales prennent pour objet est le plus souvent étudié dans un seul contexte ou à partir d'une seule dimension. On l'analyse en tant qu'élève, travailleur, conjoint, pratiquant de sport, électeur... Or dans les sociétés où les hommes vivent souvent simultanément, et successivement des expériences socialisatrices hétérogènes et parfois contradictoires, les individus dégagent différentes façons de voir, de sentir et d'agir. »[78]

Ne s'intéresser qu'à l'être dans sa simple acception n'est pas assez parlant quant à son appétence à se construire, se développer et s'épanouir dans un collectif. Selon le principe de fait social total de Mauss, le repérage permet de saisir certains faits qui ont la caractéristique de nous renseigner sur la globalité de la société telle une clef de la compréhension sociale. Soit collectif ou individuel, ces faits se manifestent et finissent par s'incorporer dans l'ensemble de la société.

La création du lien social résonne avec une certaine dépendance mutuelle entre les individus et la société. La culture populaire[79] Hip hop semble rassembler les éléments, par sa constitution et ses ambitions, qui s'affairent à la notion de fait social total[80]. Bien qu'issue d'un environnement difficile et sujettes aux critiques incendiaires, ses caractéristiques développent une acuité à tisser du lien social.

77 https://aide-licence-psychologie.fr/henri-wallon-theorie-psychologie/
78 B. Lahire, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Éd. Armand Colin, Coll. Essais et recherches, France, 2005.
79 Charpentreau J. et Kaës R., *La culture populaire en France*, Ed. Ouvrières, Paris, 1962.
80 Mauss M**.,** *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2021, 320 p., préf. Jean-François Bert, ISBN : 9782080256225.

Malgré un climat social conflictuel, ces activités ont su trouver matière à créer des moyens de revendications et d'expressions propres à l'identité de chacun. Les jeunes habitants des grands-ensembles marginalisés envisagent leurs quartiers différemment. Les activités du Hip hop viennent à la fois organiser leur planning autrement et leur permettent de nouer des liens sans problèmes d'appartenances sociales. Au-delà des apparences et des représentations qui connotent notamment la Breakdance, la tolérance et la créativité - qu'elle soit individuelle ou collective - offrent par la pratique, un support de communication adapté pour rassembler les communautés populaires.

En adoptant des codes particuliers et une philosophie bien définie, les individus développent des manières de penser et de vivre bien à eux, quitte à s'affranchir des règles globales.

b) Vers une lecture complexe du phénomène culturel

Au cours des années 70, le Hip hop a fait irruption dans le paysage social urbain, exprimant une forme de légitimation de sa visibilité au fil du temps. A la base, les expressions artistiques de ce mouvement culturel furent conçues pour revendiquer une situation sociale et identitaire. Mais elles sont devenues populaires - à travers l'univers économique, sportif, social, culturel via la mode - par leurs esthétiques, touchant un public diversifié qui ne se limite plus aux rapports communautaires[81].

La breakdance en tant que pratique artistique, transcende les représentations puisqu'elle est plébiscitée dans tous les milieux sociaux. Elle se révèle outrepasser les normes dominantes et affirme sa popularité au point de révolutionner les codes élitistes, relatifs à une forme moderne de patrimoine. Au regard de sa danse, l'héritage culturel Hip hop est bousculé et démontre une variabilité en terme de « capital »; selon la conception bourdieusienne.

Le célèbre sociologue le définit de manière figurée comme *«cette sorte d'énergie sociale qui opère dans un espace déterminé et qui peut être concentrée dans les mains de quelques-uns. Il va se distribuer entre les gens, il peut être manipulé et […] il peut être approprié et garanti »*[82].

L'idée se fonde sur une forme de domination basée sur les inégalités entre les classes. Visitée par Marx, Bourdieu étend la notion de « capital » avec le concept « de champ ». Il dépasse le critère économique et le monde du travail pour définir de manière plus complexe le mode de vie et les appartenances sociales des individus, au-delà de la dialectique dominants/dominés.

81 Dantier B., 15 juin 2009, Collection Méthodologie en sciences sociales, "*Méthodes sociologiques et intérêts sociaux : l'individualisme méthodologique et le libéralisme économico-politique."* Texte issu d'une communication faite en juin 2005 au Colloque International de Poitiers organisé par l'Association Française de Sociologie
82 Bourdieu P., *Sociologie générale, volume 1,,* éd. Raison d'agir/Seuil., Paris, 2015.

Selon Bourdieu, les inégalités entre individus s'articulent autour de plusieurs registres ou « capitaux » qui vont influer sur la socialisation et le mode de vie de chacun. Dans son aspiration épistémologique, nous allons nous intéresser aux rapports de force qui existent entre les différents acteurs qui composent la société et estimer que l'idée de lutte de classes ne représente pas réellement l'hétérogénéité sociale et qui ne mène qu'à une lecture manichéenne du monde social. La formalisation d'un schéma dialectique de la société comprise dans une focalisation sur l'aspect économique et le rapport de production ne semble plus correspondre à la réalité sociale actuelle et au modèle de socialisation conforté par un système institutionnel. A travers la légitimation de la breakdance, quel est l'impact d'une domination implicite sur les comportements des individus au-delà de la distinction structurelle ; et du reformatage d'une telle pratique.

L'idée de compromission culturelle et sociale se lie avec des notions bourdieusiennes telles la violence symbolique, la reproduction sociale ou la distinction. Par la diversité culturelle, les critères d'affiliation à la culture légitime correspondent aux codes élitistes désignés comme valorisés. De ce principe, l'assimiliation institutionnelle d'une activité officieuse rentre en coincidence avec une modulation des usages et préceptes pour se conformer au cadre prodigué[83].

c) Les notions de "capital global" et de "champ"

Pour reprendre le concept de capital global de Bourdieu, la déclinaison des quatre registres distincts comprend l'économique (salaire, patrimoine...), le culturel (connaissances acquises ou reconnues institutionnellement), le social (le réseau social ou le « carnet d'adresse ») et le symbolique (titre honorifique, statut particulier...) ; vient compléter la théorie marxiste pour démontrer l'existence de luttes à tous les niveaux, y compris au sein d'un même groupe. D'après lui, les divers capitaux évoluent constamment, cela durant tout le processus de socialisation de chacun et va déterminer ses conduites en société. Sur la base de ces quatre capitaux, se construit l'individu non plus sur son rapport au travail ou son patrimoine, mais sur des critères davantage abstraits.

Reprenant son concept de « capital global », c'est sur la question de la socialisation que le phénomène d'acquisition ou de perte de capital prend toute sa teneur. Tout au long de sa vie, l'individu va parcourir de nombreuses sphères sociales qui vont jouer un rôle important dans sa construction identitaire, l'acquisition ou la perte de capitaux et la création de son réseau social. A travers la notion de « champ », notre étude va se concentrer sur les rapports entre individus et institutions quant à la structuration de la breakdance et son impact sur la culture et ses acteurs.

83 Coulangeon P. ; *« La stratification sociale des goûts musicaux : Le modèle de la légitimité culturelle en question »* ; Revue française de Sociologie *;* vol. 44(1) ; 2003 ; p. 3-33.

Cette vision plus complexe suggère une diversité de facteurs qui apporte nuances et variables à la catégorisation des individus et des pratiques sociales. Ceci va entraîner une sorte de gradation dans la légitimité des actes et des pensées, et va influer sur la socialisation des individus. Quand le patronat surplombait le prolétariat, l'appartenance à une classe sociale était marquée par une identité, une conscience de classe maintenue par le principe d'aliénation. Selon Bourdieu, un certain pouvoir de domination s'exerce toujours, mais à travers les institutions, en distinguant les conduites ou les appartenances qui seront jugées ou perçues comme valorisantes, ou tout du moins se rapprochant des valeurs dominantes. Nous reprenons alors cette idée de confrontation, cette fois-ci indirecte entre plusieurs univers sociaux au sein d'un même champ.

Toutefois, cette lutte interne prend la forme d'une évolution ou d'une adaptation de l'individu à son milieu social, entrevoyant alors une possibilité d'accumuler du capital quel qu'il soit, et ainsi de se rapprocher des valeurs et pratiques correspondant à celles de l'élite.

Bourdieu dans ses travaux, parvient à schématiser la société dans le champ sportif en s'intéressant aux différents capitaux possédés par les pratiquants. En comparant leurs divers capitaux, il devient alors possible de catégoriser les pratiques en fonction de leur popularité ou légitimité, et selon les classes sociales déterminées. Ainsi, l'importance donnée à telle pratique sportive dans un groupe social ne sera pas identique au sein d'un autre ; et ce induit par le processus de légitimation édicté par la reconnaissance des élites ou classes dominantes qui déterminent ce qui est prestigieux ou non.

Par cette mécanique, nous tenterons de percevoir l'évolution de la breakdance et de savoir comment elle est perçue de nos jours, pour en déterminer les intérêts ou enjeux éventuels ainsi que les nouvelles conditions de pratique qui mettent en lumière une forme d'acquisition culturelle.

d) Une violence symbolique selon l'habitus

En fonction des codes légitimes répondant aux valeurs dominantes d'un milieu social donné, les individus vont se mobiliser dans le but de se conformer aux attitudes qui semblent être valorisantes. Le champ influe alors sur les capitaux de chacun et joue un rôle dans l'adhésion à un mode de vie. Ces divers capitaux nuancés selon le champ, vont influer sur les décisions et pratiques des individus, jouant un rôle important dans la construction d'un « habitus ». Il se rapporte dans la théorie marxiste à la conscience en soi/pour soi et à l'identité de classe, marquées par une certaine aliénation ; qui selon lui, se construit tout au long du processus de socialisation.

De cette manière, l'individu va au cours de sa vie changer de sphères sociales, ce qui va nuancer la richesse de ces divers capitaux en fonction du regard d'autrui mais aussi en rapport à la légitimité de certains actes ou conduites. En voulant se rapprocher des us et coutumes dominantes et selon les acquis dans chaque capital, les individus vont adapter leurs conduites pour les rendre légitimes aux yeux de tous, quitte à se défaire de certaines caractéristiques les discriminant.

L'idée de partage d'une culture commune se retrouve dans l'expression reprise de la citation « *se distribuer entre les gens* ». En référence à la théorie marxiste sans se l'approprier, elle relève plutôt d'échanges constructifs et de repères partagés qui vont servir de supports à la socialisation, permettant ainsi d'acquérir du capital et par là même de s'épanouir dans diverses sphères sociales.

Comme « *il peut être manipulé, approprié et garanti* » ; les différents capitaux ne sont pas des entités stables mais davantage fluctuantes, variant selon les individus, les périodes, les groupes d'appartenance et même les champs. La question du capital selon la conception de Bourdieu est proche de l'idée de conscience de classe de Marx, dans laquelle est envisagée une création du mode de vie des individus dépendant des potentiels individuels et des milieux sociaux visités. Ceci indique une certaine appartenance sociale, une participation à la construction d'une identité et un conditionnement à la fabrication d'un habitus visant la constitution d'une élite populaire.

En conséquence, la légitimation de la breakdance s'exerce par une lutte inconsciente des individus cherchant à se surélever socialement par la construction d'une image favorable à la socialisation. Les diverses entreprises à son égard témoignent d'une évolution dans les références valorisées, ce qui bouleverse les codes, voire fait vaciller les normes. Connotées à des représentations dégradantes, les expressions artistiques Hip hop dont la danse, ne font désormais plus uniquement partis du paysage urbain, mais se diffusent partout. L'articulation entre deux cultures semblant en contradiction est relativisée et médiée par le modèle institutionnel.

La nivellation culturelle est envisagée pour favoriser le lien social en envisageant tout citoyen incorporé à l'ensemble de la société, malgré les disparités entre individus. Les variations de capitaux vient à être stabilisées et le rôle des institutions garantit le respect des normes, la diffusion de valeurs et le développement personnel.

e) Transdisciplinarité et champs théoriques

Touchant la société à divers degrés, aussi bien du point de vue micro- que macro-cosmique, la Breakdance s'illustre comme un exemple pertinent pour exprimer les positions prises d'un côté par les couches populaires et de l'autre les pouvoirs publics. Ainsi, il s'avère judicieux pour décoder les mécanismes inhérents à la saisie institutionnelle d'une culture et comprendre les ajustements qui influent sur sa légitimité, de poser sa réflexion non pas de manière purement historique et linéaire, mais plutôt en abordant le sujet selon plusieurs angles d'approches.

Une démarche trandisciplinaire par « réverbération » semble indiquée et tient en l'étude de l'objet par un va et viens réflexif entre champs théoriques. La notion de culture est assez générique et fréquemment utilisée depuis des années. Le sujet prenant sens à travers la culture implique de s'y intéresser par le biais d'une Sociologie s'appuyant sur divers domaines tels la politique ou l'économie en tant que moteurs ou freins à l'intégration sociale. Par la culture ou l'observation de phénomènes de société, la pratique culturelle spécifique de la Breakdance évoque une approche du social qui se construit structurellement entre idéaux et rapports conflictuels.

Le point de vue Historique vient apporter des éléments clés sur les fondements de notre société, son évolution et ses projections, permettant alors d'envisager l'objet de recherche en disposant d'une vue d'ensemble. C'est à partir de ces transformations politiques, économiques et sociales que se posent les bases de ma recherche.

En complément, les Sciences de l'Éducation seront utiles pour mettre en éveil les besoins sociaux concernant principalement les plus jeunes et en parallèle les mesures prises par les pouvoirs publics. La recherche donne l'occasion de comprendre les choix gouvernementaux qui se portent vers une éducation modernisée voire adaptable en fonction des besoins de la société.

Les Arts du spectacle vivant par l'intermédiaire des Ministères confirment d'une part l'assimilation de la culture Hip hop et de la Breakdance dans les Arts et la danse, et d'une autre souligne les aspects anthropologiques de cette pratique. Les représentations sociales emplies de stigmates à l'égard de la danse Hip hop et de son univers semblent se convertir en promotion culturelle ainsi qu'en un apport créatif et esthétique aux traditions scéniques.

Cela permet de constater les évolutions majeures de la Breakdance, de son émergence à son assimilation en tant qu'acquisition institutionnelle et culturelle.

Les Sciences techniques, artistiques, physiques et sportives (STAPS) informent sur la construction de l'idéologie sportive en France. Cette discipline comprend les processus structurels et organisationnels qui fondent le monde sportif, mais envisage la catégorisation ou la classification d'une discipline sportive, remettant en question sa diffusion ainsi que les normes de sa pratique.

L'articulation des disciplines est adopté pour d'aborder consciencieusement le sujet et faire jaillir les conditions sociales et facteurs politiques qui façonnent stratégiquement sa normalisation.

1. 2. Les indicateurs retenus

L'approche bourdieusienne fondée sur un déterminisme structuro-fonctionnaliste offre un cadre théorique qui permet un recueil de données qualitatif et précis sur le terrain. Prenant racine sur les actions des enquêtés au sein de leur milieu social, l'observation de l'habitus et de l'hexis corporel[84] notamment, offre un moyen de percevoir et saisir des réalités sociales encore peu visitées. Afin de passer des concepts théoriques aux dimensions opérationnelles, la recherche compte s'appuyer sur des courts récits de vie. Les pionniers du mouvement Hip hop par leurs parcours, donnent un point d'ancrage historique à cette émergence culturelle tout en proposant un discours sur l'évolution de la pratique de la breakdance.

De plus sur le territoire français, des exemples vivants diversifiés d'institutionnalisation envisagent concrètement les transformations constitutives de l'activité, mais aussi revient sur son modèle d'encadrement. Ces études de cas matérialisent mon questionnement et marque l'inscription des arts Hip hop et de la breakdance dans un nouveau mode d'exécution et de transmission.

Enfin, la fréquentation d'ateliers de breakdance cristallise ma démarche sociologique. La visite de ce type de cadre d'intervention permet la description des organismes dispensant cette activité, l'explicitation des différents modèles pédagogiques en action et la compréhension des rapports entre les adhérents et l'institution.

Plusieurs manières d'aborder le sujet sont élaborées pour relativiser les données de terrain, mais aussi afin de faire état des mutations à la pratique causées par son institutionnalisation.

84 Bourdieu P., *Le sens pratique*, Ed. Minuit, 1980, Paris, 474p.

2. Méthodologie de l'enquête

2. 1. Un positionnement face au terrain

a) Une méthode compréhensive

Le raisonnement prend appui sur une méthode compréhensive en référence à Max Weber qui la préconise dans le refus de dégager des généralités. Basé sur les processus de rationalité, ce type de travail repose sur la validation empirique sous la forme de descriptions, puis d'explications.

"Nous appelons sociologie (...) une science qui se propose de comprendre par interprétation l'activité sociale et par là d'expliquer causalement son déroulement et ses effets. Nous entendons par « activité » un comportement humain (...) quand et pour autant que l'agent ou les agents lui communiquent un sens subjectif. Et par activité « sociale », l'activité qui, d'après son sens visé par l'agent ou les agents, se rapporte au comportement d'autrui, par rapport auquel s'oriente son déroulement".[85]

Dans le concret, le but est de comprendre les faits sociaux de manière immédiate en décidant de se mettre à la place de l'acteur social. Il se doit de respecter une certaine neutralité axiologique pour venir identifier des liens de causalité déconstruirant les mécanismes observés.

Pour cette étude, cela se traduit par le fait adopter une attitude informative concernant la culture Hip hop et sa danse, descriptive sur les mutations ou forme d'adaptation sociale et explicative sur le développement personnel et relationnel. La recherche se veut penser le social dans sa globalité pour comprendre la nature des évolutions des sociétés modernes. Autrement dit, parmi l'ensemble des activités humaines, cette étude entend situer la breakdance en tant que pratique culturelle dans une phase historique donnée, se penchant sur son évolution depuis sa création.

Selon Weber, le chercheur doit s'intéresser aux causalités sociologiques dans la relation complémentaire et permanente entre les phénomènes et la causalité historique. La sociologie est tributaire d'une histoire particulière qui émet une réflexion autour de la modernité et s'est d'abord donnée comme but d'établir des lois du fonctionnement et du changement social. L'enquête tend à mesurer l'engagement personnel des jeunes face à leur propre investissement dans un projet collectif et culturel. À travers la danse Hip hop, nous tenterons d'observer par le prisme institutionnel les mutations sociales, les transformations de la pratique et les effets sur les modes de vie.

85 Weber M., *Économie et Société*, t.1, Paris, Pocket. 1995 (Éd. or. 1921).

Les maisons de la culture en France sont des établissements gérés par le ministère et les collectivités locales. Elles sont chargées d'encourager et promouvoir des manifestations culturelles et artistiques dans l'optique de favoriser le développement individuel et social. Revenant sur les travaux de M. Mauss en 1934 portant sur *Les techniques du corps*, le travail de terrain envisage l'individu, sa corporéité mais aussi son rapport à l'institution et à la culture.

Selon les sociétés et l'époque, les individus n'ont pas la même manière de se mouvoir. L'utilisation du corps devient culturelle et n'est alors pas naturelle car elle est liée à la socialisation et à l'acquis et non à l'inné. Dans les faits, quelque chose de social s'imprègne dans le physique comme Bourdieu pourrait le nommer « l'habitus ». On peut parler de fait social puisque les techniques du corps ont une influence collective mais agissent différemment selon l'individu. On traite ici d'apprentissage ou de socialisation qui se fait de la même manière que les animaux à la suite d'une découverte technique. Se mêle à ces techniques un niveau purement biologique, un psychologique (phénomène social) et un collectif (adhésion et usage de tous).

L'humain se caractérise alors par le corps/l'esprit/la société. Pour atteindre l'« homme total », ces trois figurations aboutissent à l'incorporation d'usages, de traditions et d'une culture.

b) Une vision structuro-fonctionnaliste proche du systémisme

Le choix des institutions comme cristallisation des représentations revient à sélectionner des lieux propices dans l'apport d'éléments de réponse. Dans un dessein de représentativité et d'exhaustivité, il est important de déterminer la façon d'aborder l'investigation de terrain. Selon J- M Bröhm et la théorie des champs[86], il s'agit de bien définir le champ d'étude pour obtenir une vision globale et distanciée de la culture corporelle.

Cette approche systémique[87] prend en considération l'individu dans une organisation (institutionnelle et hiérarchisée) et le collectif qui l'alimente par ces repères, agissements et pensées. Comprendre le rôle des institutions et les fonctions de ces agents permet de visualiser avec davantage de précision les mécanismes opérant sur les individus et leurs comportements. L'École ou des associations semblent être des terrains pertinents pour mesurer la maîtrise institutionnelle de la culture Hip hop. Définis comme des appareils idéologiques d'État selon Bröhm, ces structures offrent un cadre de pratique de la breakdance s'affiliant à des fins sociales voire pédagogiques.

86 Brohm J.-M., *Sociologie politique du sport,* Nancy, P.U.N., réédition 1992, 398 p.

87 Donnadieu G. & Karsky M., *La systémique: penser et agir dans la complexité*, Liaisons, Le macroscope, Seuil, 1975.

Par l'adoption d'une visée fonctionnaliste et structuraliste, étudier la breakdance dans son intégration au système institutionnel dans les champs artistiques et éducatifs permet de constituer un domaine exploratoire riche de sens et démonstratif de l'influence idéologique sur la Culture. En effet, la légitimation de la discipline s'effectue progressivement et s'accompagne d'une promotion. La République et ses appareils ou dispositifs font office de superstructure et régissent la cohérence du projet. Les institutions sont préconisés comme outil de compensation sociale et s'apparentent à l'infrastructure organisant le projet. Enfin, les ateliers d'initiation à des fins éducatives et intégrantes confèrent au déploiement de ressources, politiques et applications.

L'approche déterministe des structures institutionnelles selon P. Bourdieu ou J-M. Bröhm émet le reflet d'une dynamique institutionnelle[88] qui s'enracine dans le changement social et le contexte post-moderne où la culture et le procédural sont constructeurs de lien social. Il s'agit de jeter un regard sur la gestion des ressources, des individus et des constituantes de la société. Cette vision prend en compte une situation sociale particulière dans une conjoncture en ballottage, à travers le prisme d'une pratique sociale et culturelle spécifique. Elle considère également l'humain tant sur le plan individuel que collectif dans la mesure où il est envisagé à travers les structures et institutions dans lesquelles les individus agissent et interagissent. C'est à la fois le système même qui est perçu englobant l'individu, mais n'ometant pas le fait que l'agrégat des pensées et le cumul des actions des individus (habitus et mode de vie) sont étudiées ici.

Entre individualisme méthodologique[89] et déterminisme par les structures, entre pouvoir public et société civile, entre croissance et développement, entre activité non lucrative et consommation, entre éducation et notion de service... sont autant de paradoxes au sujet de la breakdance qui dévoilent la fonctionnalité institutionnelle et sa projection utilitariste. Le rôle d'intermédiaire structurel envisage réciproquement la formation des individus à la citoyenneté par leur contrbution au projets et l'engagement des populations ciblées dans l'évolution de la société.

c) Une démarche inductive

En suivant une démarche inductive ajustée, l'enquête de terrain comptera s'appuyer sur divers procédés comprenant des observations aussi bien dans la rue que pendant les séances lors des ateliers visités ou durant des événements et rencontres Hip hop ; mais aussi par des entretiens.

88 Castel R., *Les métamorphoses de la question sociale, L'espace du politique*, Fayard, Paris, 1995.

89 Bourricaud F., *L'individualisme institutionnel. Essai sur la sociologie de Talcott Parsons*, Paris, PUF., 1977.

Pour faciliter mon immersion au milieu d'étude, comme clef de voûte de la culture populaire, l'habitus paraît être un outil conceptuel adaptable dans la perspective d'un travail ethnographique.

Basée sur une année scolaire allant de septembre à juin, une enquête sur 6 à 8 mois d'observation d'interventions sur la breakdance sera menée pour dresser un état des lieux des perceptions sur cette pratique dans notre société. Cela comprend la volonté de se pencher sur les politiques publiques mises en place concernant la considération de la danse Hip hop actuellement.

Par opposition à la statistique, la monographie se rapporte à une étude portant sur un sujet précis et limité ou sur un personnage. Elle s'identifie par « *une enquête ou étude approfondie limitée à un fait social particulier et fondée sur une observation directe qui, mettant en contact avec les faits concrets, participe de l'expérience vécue et relève de la sociologie compréhensive."*[90]

Les monographies font émerger ce qui reste dans l'ombre, et se fonde sur l'indissociabilité du fond et de la forme - des choses à dire et du langage susceptible de leur donner consistance. Elle correspond à l'étude exhaustive, à une échelle généralement microscopique, d'un groupe social ou culturel dans sa globalité. Le travail ethnographique comme instrument de rupture et de construction s'affirme comme un modèle de réflexivité épistémique qui prend essence à travers la notion d'habitus. Ce concept ouvre des possiblités de confrontations culturelles, politiques et sociales optimisées par une exploration anthropologique servant de cadre référentiel.

L'investigation dans laquelle je me suis immergé, vise à détecter les mécanismes sociaux opérant et décrypter les procédures mises en place pour homologuer les pratiques. L'intérêt de cette recherche consiste à mettre en lumière le rôle des institutions dans l'ultilisation d'une culture pour faire la promotion du lien social. Déterminer les valeurs, normes et maximes coincidentes entre la pratique de la breakdance et une structuration légiférée et agrémentée fait parti des ambitions de recherche. L'institutionnalisation via les politiques culturelles et éducatives impose une gestion particulière aux pratiques et activités en cours de légitimation. Des ajustements entre idéaux, concepts et application permettront de parfaire le type de service proposé et de l'optimiser à l'avenir.

La breakdance implique des modalités d'exercice et de communication spécifiques en voie d'adaptation visant le respect des principes culturels propres au Hip hop tout en prenant en considération le public dans le bon déroulement de l'activité. Pour ce faire, il est nécessaire de caractériser le cadre dans lequel l'activité est dispensée. Il convient également de saisir les rouages qui permettent à la fois la production et l'entretien de l'activité, sa pérennité et sa consistance.

90 Foulquié P., *Vocabulaire des Sciences sociales*, PUF, Paris, 1978, 378p.

d) Une enquête ethnographique

Wacquant défend l'usage de l'ethnographie comme instrument de rupture et de construction[91]. Une complémentarité entre l'enquêteur et son objet d'étude, entre le chercheur et son public, entre terrain observé et actions des individus s'opère. Cette démarche envisage un mode de présentation des données qui associe étroitement description des faits recueillis sur le terrain, démonstration d'hypothèses générales, en restituant la cohérence de l'ensemble par interprétations. Le « *fieldwork* »[92] suppose un travail de terrain et non un passage, une visite ou une simple présence, mettant *"au jour la complexité des pratiques sociales (...), celles « naturelles » parce qu'elles ont été naturalisées par l'ordre social : pratiques économiques, alimentaires, scolaires, culturelles, religieuses ou politiques... »*[93]

La démarche vise à étudier l'incorporation des normes sociales se fondant sur la coopération collective dans le respect de cadres réglementaires. Pour régir et diriger les conduites sociales vers des idéaux moraux, éthiques et rationnels, l'encadrement législatif fixe les contraintes et dicte les manières de penser et d'agir à adopter. Ne s'arrêtant pas uniquement sur l'organisation et le fonctionnement du groupe, ce type d'enquête s'interroge sur les comportements humains s'attachant à décrire les modes relationnels au sein d'un collectif particulier. L'échantillonnage repréentatif constitue une arborescence de sources possibles, indépendamment les uns des autres. Pour dégager du sens aux actions individuelles, considérer cet ensemble de personnes dans leurs échanges et leurs modalités de communications semble plus judicieux qu'à travers leur singularité n'offrant qu'une vision étroite et déformée des coutumes partagées par la communauté.

« L'observation ethnographique ne porte pas sur des univers d'individus mais sur des univers de relations. »[94] La théorie guide souvent l'enquête de terrain comme le suggère Bachelard, *« le vecteur de la connaissance va du rationnel vers le réel ».* Le raisonnement ethnographique procède par observation des phénomènes, en tire des hypothèses, et en vérifier les conséquences par une expérimentation scientifique. Une tentative de démontration d'une vérité est souhaitée suivant une démarche rationnelle de l'esprit, au modus operandi vers l'obtention d'un résultat. Ce processus méthodologique suppose une appréhension du milieu observé et un ciblage des irrégularités ou éléments de stabilité régulant le système-groupe. Chaque personne influe par son hétérogénéité sur la dynamique du groupe et participe à l'évolution de ses composantes.

91 https://www.cairn.info/des-sociologues-sans-qualites--9782707168986-page-201.htm
92 Beaud S. et Weber F., *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, Paris, 1995.
93 *Ibid.*
94 *Ibid.*

e) Principes monographiques

Inscrite autour de certaines thématiques, le terrain comprend une conjugaison entre concepts et réalité concrète, esquissant une relation réflexive sur des procédés à la fois qualitatifs et quantifiables. Cette combinaison envisage de confronter les faits avec des analyses déjà émises sur le sujet concernant à la fois les politiques publiques, la danse Hip hop et la socialisation. Au moyen d'une démarche heuristique, de multiples sources m'apportent une connaissance étayée du sujet, permettant une réelle compréhension et une adaptation quasi-naturelle au milieu social étudié. L'enquête entend matérialiser l'existence publique de la breakdance en France, à travers ses dispositifs d'accompagnement à titre ludique, péri-scolaire, artistique ou sportif.

Concernant les "observations directes libres"[95] glanées tout au long de mon investigation et sur divers fronts, elles seront exposées suivant une segmentation des données par établissement pour s'inscrire dans une étude comparative et ainsi mieux déterminer les similitudes et distinctions entre les dispositifs. Classer les informations ainsi, offre une grande exhaustivité des faits constatés et permet par extension de dresser un bilan sur la relativité des terrains. Cette enquête s'inscrit dans un paradigme qualitatif pour se défendre d'établir des règles générales ou des normes paramétrées ; une quantification de la réalité par étude sur panel viendra compléter et enrichir le contenu. La mise en œuvre de techniques fiables d'observation doit contraster ma posture de chercheur dans le recueil de données par l'éclaircissement autour des situations et des processus agissant dans la transmission de cette pratique et d'en tirer un sens sans modèle d'analyse préétabli.

Dans une posture herméneutique, de compréhension et d'interprétation ouverte des phénomènes sociaux à l'œuvre, les deux outils indispensables à l'investigation sont l'observation non participante et l'entretien pour la plupart informels, relevant de propos ou actes sur le vif.

À la manière de l'héritage laissé par l'anthropologue Bronislaw Malinowsky et Les Argonautes du Pacifique Occidental (1922), nous aborderons l'observation ethnographique comme une immersion dans le milieu social étudié. En effet à la lumière de cet ouvrage, on comprend qu'il est essentiel d'être au contact de la population étudiée. Dans ce cas, il ne sera pas nécessaire d'aller jusqu'à une acculturation, puisque le milieu de la breakdance n'est plus indigène pour moi. Ayant pratiqué la breakdance lors de mes années lycéennes, l'univers du hip hop se présente comme un terrain familier. En ce sens, l'acquisition du langage indigène (tel que le présente Malinowsky), des codes esthétiques et des rites à l'œuvre dans la culture hip hop est bien antérieure à cette enquête.

95 Granai G., *Techniques de l'enquête sociologique*, in G. Gurvitch, Traité de sociologie, tome I., PUF, Paris, 1967.

Cependant, il est important d'avoir conscience de plusieurs écueils possibles suivant cette acception. Avoir pratiqué la breakdance auparavant ne doit pas interférer dans ce type de recherche à vocation scientifique. La distanciation induite par ma posture de chercheur et méditée pour ne pas compromettre ni la nature de ma présence, ni les objectifs de ma recherche, m'évite d'être victime potentiellement d'identification ou d'adhésion aux valeurs et pratiques Hip hop. A contrario, il est inenvisageable de construire une image impropre, voire politisée ou idéologisée de l'institutionnalisation de la breakdance qui déformerait la réalité et m'engagerait dans un positionnement biaisé quant à mon approche du terrain.

Pour parer à ces éventualités, la construction au préalable d'une grille d'observation permettra de déterminer des critères objectifs ou observables selon un codage thématique afin de limiter les productions subjectives et les opinions préconçues. (Ici, on peut rappeler l'importance de la démarche heuristique qui permet de faire varier les points de vue sur le sujet et par là-même de revenir sur des textes théoriques à chaque étude de terrain). La démarche sur panel donnant l'occasion d'obtenir des données chiffrées, quant à elle, repose sur les rapports entre les membres ou licenciés de l'activité et les régisseurs ou intervenants travaillant pour l'organisation en question.

2. 2. Des indicateurs et des procédés adaptés

a) Méthodes d'investigation

Dans le cadre d'observations de terrain ou d'entretiens[96], la prise d'informations demande de développer des instruments de recueil de données pragmatiques et lisibles pour relater les faits.

La première méthode qualitative de recherche[97] que nous utiliserons est donc l'observation ethnographique, cinquième étape du Manuel de recherches en sciences sociales de R. Quivy et L. Van Campendhout[98]. Cet outil, pris par contre dans son sens restreint, paraît indispensable en vue d'étudier une pratique tout d'abord visuelle. En effet, les séances d'observation avec régularité sont indispensables afin de se familiariser avec l'activité, le public et ici l'hexis corporelle assujetie.

« Ces dispositions corporelles ne sont pas naturelles, mais socialement construites, font sens et (...) logique du contexte social et du système des représentations qui les construisent.[99] ».

96 Blanchet A., *L'entretien dans les Sciences sociales*, Dunod, Paris, 1995.
97 Mucchielli A., *Dictionnaire des méthodes qualitatives en SH*, Armand Colin, Paris, 2004, 290 p.
98 Quivy R., Van Campenhoudt L., Manuel de recherche en sciences sociales, Dunod, 2006.
99 Bourdieu P., *Le sens pratique*, Ed. Minuit, Paris, 1980, 474p.

Ces moments d'observations[100] serviront notamment à construire un lexique propre à la culture Hip hop des différents mouvements liés à cette pratique, mais aussi d'observer les comportements et les logiques d'action des différents acteurs en situation, le rôle des structures, les caractéristiques du groupe, l'ambiance, l'organisation de séances pédagogiques et leur contenu…

Cette nouvelle représentation de la breakdance qui semble hors cadre aux pratiques originelles plus ou moins "sauvages", ne joue t-elle pas un rôle de dénaturation à la pratique dans ses aspects culturels ? Ce questionnement envisage les sites et publics comme sources primaires d'informations cristallisant la réalité sociale, sans biaiser ou filtrer les faits à l'observation. Pour y répondre, un constat des actions individuelles et des interactions influant sur la communauté ou le collectif, la culture et la pratique tendra à mesurer l'impact de l'action publique sur la street dance. Chaque individu est confronté à plusieurs sphères sociales pendant sa vie, le prisme de l'habitus donne la possibilité de saisir les mécanismes qui créent des variations identitaires ou comportementales selon l'environnement social, les raisons de se regrouper et du type de réseau social abordé. Les ateliers de breakdance regorgent d'un public jeune mais issu de tout horizon.

« Tout corps individuel plongé dans une pluralité de mondes sociaux est soumis à des principes de socialisation hétérogènes et parfois mêmes contradictoires qu'il incorpore. »[101]

Les individus dans leur appréhension en tant qu'agents sociaux sont obligés de cumuler divers rôles durant leur existence. La socialisation de chacun suggère une multitude de comportements qu'il convient d'adopter pour répondre aux commodités sociales et aux règles de conduites exemplaires. Il s'agit pour tout citoyen de se conformer aux normes et valeurs du groupe signifiant ou du monde social occurrent pour cibler quel type d'attitude l'individu devra adopter.

Pour tenter de cibler avec justesse ces adaptations individuelles considérées dans le groupe, les multiples observations seront utiles à l'investissement du terrain et les entretiens apporteront des données complémentaires à mes perceptions. Combinant plusieurs vecteurs de recueil de données, leur compréhension implique un traitement articulant divers biais d'interprétation[102].

100 Becker, H.S., *Les ficelles du métier, Comment conduire sa recherche en sciences sociales,* Guides « Repères », Ed. La Découverte, Paris, 2002.
101 Lahire B., *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Éd. Armand Colin, Coll. Essais et recherches, France, 2005.
102 Mace G., Petry F., *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*, PU de Laval, Québec, 2000.

b) L'habitus comme champ d'exploration

L'habitus peut se présenter comme un champ d'exploration exhaustif et concret. Cette notion semble à la fois être un objet et une méthode d'investigation. De ce point de vue, l'habitus peut être utile comme outil pour démonter les ressorts de l'action sociale. Le concept d'habitus de Pierre Bourdieu a fourni l'ancre, la boussole et le cap du voyage ethnographique. celui-ci pose que les agents humains sont des animaux historiques portant en leur corps des sensibilités et des catégories acquises, qui sont le produit sédimenté de leurs expériences sociales passées.

« Bourdieu, avec la notion d'habitus traite du fait de la grande homogénéité, de la grande cohérence et de la grande stabilité des conditions matérielles-culturelles d'existence et des principes de socialisation qui en découlent, les acteurs façonnés par de telles sociétés sont dotés d'un stock de schèmes d'action incorporés particulièrement homogènes et cohérents. »[103]

L'immersion dans un milieu social ne peut qu'accroître la compréhension d'un mode de vie communautaire. Elle permet l'imprégnation par l'expérience de l'assimilation de la ramification sociale répondant à des valeurs et codes sociaux propres à la collectivité. Ainsi, faire du terrain consiste à *« rendre justice, voire réhabiliter des pratiques ignorées, mal comprises ou méprisées .»*[104] L'habitus permet d'intégrer concrètement ou symboliquement des normes et des représentations relatives au groupe étudié, en s'invitant dans un milieu particulier et défini. Il ouvre une fenêtre sur la vie quotidienne des individus mais aussi sur un microcosme complexe, doté d'une histoire, d'une culture et d'une vie sociale, esthétique, émotionnelle et morale bien à lui. L'habitus correspond à une théorie de l'action liée à des dispositions posant la base que les agents sociaux ne sont pas des êtres passifs manipulés par des forces externes, mais acteurs de leur propre histoire.

Pour décoder cette complexité induite par la dynamique sociale et la duplicité de l'individu, l'enquête suggère de *« s'investir avec les enquêtés tout en restant en retrait, sans juger. »*[105]

Ce travail implique une posture distanciée malgré la proximité qu'il incombe de respecter, afin de comprendre avec précision les décisions prises et les actes commis par chaque membre du groupe. Ces choix se caractérisent par un ensemble de dispositions acquises, par la maîtrise pratique qui fonctionne en-deçà de la conscience et du discours, par les ensembles de dispositions qui varient en fonction de la position et de la trajectoire sociale.

---

103 Lahire B., *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Éd. Armand Colin, Coll. Essais et recherches, France, 2005.
104 Beaud et Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, Paris, 1995.
105 Ibid.

Enfin, les structures conatives et cognitives socialement constituées composent l'habitus et sont à la fois malléables et transmissibles parce qu'elles résultent d'un travail pédagogique.

Au final, la théorie de l'habitus, le recours à l'apprentissage comme technique d'investigation, la place accordée au corps sensible fait office de vecteur de connaissance et d'innovation formelle dans l'écriture qui mérite d'être décortiqué et décrypté.

c) Une méthode sur panel

Ancrée dans ses clichés, la danse Hip hop parvient malgré tout à se frayer un chemin au sein d'organismes institutionnels. Que ce soit dans le monde sportif, l'univers artistique ou bien le champ éducatif, la breakdance se retrouve enseignée comme toute autre activité culturelle. Malgré certaines réticences, quels bénéfices peut-on tirer de la mise en place de ce type de dispositifs ?

En effectif, la mise en place d'une méthode sur panel envisagera des bilans successifs qui marquent un éventuel développement de compétences touchant un public jeune voire adolescent. Suivant des critères épistémologiques spécifiques, cette enquête consiste à rapporter les conditions qui configurent l'assimilation institutionnelle des arts Hip hop ainsi que se pencher sur l'optimisation des procédures pédagogiques liées à l'enseignement d'une technique ou d'un savoir particulier. Cette démarche décrit les formes que peuvent prendre une culture pour s'étendre sur le territoire, et s'inscrit dans une constatation évolutive des rapports de compétences relatifs au développement personnel au sein de dispositifs d'animation dispensant des cours de breakdance.

L'intérêt de cette enquête est de montrer la corrélation entre les politiques nationales qui mettent en place les dispositifs et les directives territoriales qui les mettent en application. Ainsi, la démarche sur panel semble convenir quant à l'appréhension du terrain mais doit être remis en question par rapport à fiabilité statistique qui peut influer sur la véracité et la pertinence des propos venant alors nuancer la réalité observée. De cette manière, il faut observer ce phénomène de manière conceptuelle et pratique, tout en envisageant l'enquête et les acteurs étudiés sous l'angle institutionnel. L'interdépendance dans la survie et l'essor de la culture, des institutions et des divers acteurs (médiateurs, éducateurs, participants) sont des éléments de mutation des pratiques à pointer.

Cette procédure d'enquête est structurée par terrains ou sites fréquentés pour l'enquête de terrain et vise à étudier dans le temps les variations dans leurs rapports à autrui et à l'institution ; et leurs rapports avec la pratique tout en mettant en relief leurs objectifs. Une démarche sur panel permet d'émettre une grille d'observation précise fixant le cadre et les axes d'étude.

Le but de cette démarche est de cumuler et de mettre en relation les informations de type qualitatives et quantitatives pour en faire jaillir la réalité sociale observée. La soumission des questionnaires destinés aux enquêtés est conçue conformément à la méthode d'application, pour constater les effets sur l'individu le groupe et l'impact sur les comportements et profils psychosociologiques du public. Ces entretiens exploités sous des formes variables s'orienteront sur des thématiques choisies en lien avec ma recherche, et se constituera à la fois de questions fermées, ouvertes, semi- directives selon le procédé et le situationnel.

d) Des démarches d'enquête comme critères d'évaluation

L'auto-évaluation comme technique de mesure fonctionnelle permet de réaliser une étude transversale du développement des compétences acquises et ainsi de dresser un bilan évolutif des savoirs divers qui ont été accumulés. Ainsi, l'occasion est donnée aux pratiquants de pouvoir s'estimer soi-même dans sa pratique et par rapport aux membres de son activité en se projetant sur son devenir par la mesure de ses propres capacités et de son appréciation de l'activité culturelle.

Les questionnaires visent à décrire et mesurer les relations sociales spontanées qui sont les composantes élémentaires de tous les groupements. Les sujets ne sont plus traités comme des objets d'observation. Leur participation est pleinement considérée et est estimée qu'ils sont les agents actifs de leur propre comportement, agissements selon leurs choix. La suggestion méthodologique se rapproche ici d'une expérimentation puisque les observations portent sur les modifications du groupe induites par l'expérimentateur dans son rapport avec les sujets. L'échelle sociologique sur laquelle porte l'investigation permet à celle-ci d'utiliser ses procédés expérimentaux in situ, sur des groupes réels et non dans le cadre artificiel d'un laboratoire.

Les expériences menées porteront ainsi sur des groupes au nombre assez faible pour mieux saisir l'étendue des faits et actions sociales dans l'environnement étudié. Ces procédés techniques sont appliqués pour découvrir et mesurer les sentiments qu'éprouvent les individus les uns envers les autres en tant que membres du groupe auquel ils participent au moment de l'expérience ou de l'activité. Les terrains d'observations proposent à chaque participant de contribuer à l'effort collectif autour d'un projet commun même si certaines finalités sont plus personnelles.

L'engagement mutuel ramène alors chacun à sa facette interne de l'identité personnelle en tant que noyau identitaire, qu'il viendra confronter autour de la Breakdance pour forger son identité comme produit de son environnement moyennant la notion d'intra- et inter-groupes.

A force de pratiquer, l'identité des membres du groupe se présente comme le résultat de l'interaction qui détermine la facette interne et externe de l'identité. Les composantes de l'individu et les composantes collectives se dégagent chez l'individu et dépendent des facteurs de l'identité qu'il renvoie à autrui. Autrement dit, l'identité s'enrichit par les interactions et c'est ce qu'il importe de constater par l'expérimentation avec pour champ d'investigation l'atelier de danse. Selon les lieux, le public est déjà plus ou moins initié à la culture Hip hop. La personnalité et le caractère de l'individu influera davantage sur la fréquence, sur l'entente mutuelle et sur les motivations de l'apprenant.

Les résultats seront exposés suivant une segmentation par établissement dans l'ébauche d'une étude comparative entre les dispositifs, dressant un bilan sur la relativité des lieux d'exploration. Conjuguant des établissements publics ou associatifs, les structures, les objectifs, et les publics diffèrent. Dans ce sens, peut-il y avoir une incidence sur la pratique et sa dispense ?

e) Grille d'observation par bilans successifs

La situation de l'apprenant par rapport à l'environnement institutionnel qui suit des critères objectifs individuels et relatifs à la pratique, en fonction du parcours du candidat, selon son niveau scolaire, son rapport institutionnel et son rapport à la breakdance. L'avancement du projet institutionnel se mesure par les affinités avec la pratique, qu'elles soient individuelles, institutionnelles ou propres à la breakdance... Un bilan évolutif des compétences mises en œuvres au cours du projet est effectué sur la base de critères psychologiques individuels et collectifs. La question de l'auto-apprentissage dans l'optique de former la jeunesse à devenir un citoyen responsable est envisagée individuellement et par le regard de l'institution. La gestion de projet, le travail en équipe et la création de réseaux sont considérés dans la capacité de chacun à rendre l'établissement plus attractif et identifiable, à travers les infrastructures, à donner du sens aux apprentissages par la transmission... Enfin, une projection dans une perspective professionnelle est suggérée pour assurer la formation d'individus cultivés individuellement et collectivement.

L'objectif général est de contribuer à l'égalité des chances et lutter contre les inégalités sociales et territoriales en matière de réussite scolaire et éducative (mixité sociale, inclusions scolaire de tous...). L'investigation s'oriente sur l'individu, le collectif et les institutions qui tend à gérer les actions et interactions de ces divers groupes sociaux. Ces moyens offrent également la chance d'envisager l'étude de la mise en situation d'apprentissage et/ou artistique des membres à la pratique. Tout ceci est réalisé en vue de mieux comprendre le public adolescent et jeune adulte dans ses aspirations, modes de vie, et ambitions.

Tout comme le contrôle continu de formation dans le cadre scolaire, le principe de mes modes d'analyse convient à emmagasiner des informations de tout type (chiffrées, qualitatives, récits et divers supports d'information). Un intervalle de temps est fixé entre chaque soumission de questionnaire pour marquer les variations encourues. Des outils mesurant l'impact psychologique, physique et moral seraient intéressant à mettre en œuvre pour déterminer l'influence de cette activité sur le développement de l'individu, sans négliger son rapport à l'environnement. Ainsi, s'arrêter sur les caractéristiques d'un atelier de danse ou prendre comme point d'ancrage le déroulement de la première séance de l'année permet en fonction des sites où l'activité est dispensée, d'observer le rapport didactique entre l'intervenant et les pratiquants, d'exploiter les données tirées du panel et d'étudier la pérennisation de la breakdance via sa forme institutionnelle. Le croisement des données entre les divers terrains me permet d'avoir une vision plus exhaustive et large par rapport aux suggestions évoquées portées sur les adaptations culturelles. Conformément à la démarche sur panel, la confirmation des hypothèses est envisagée par une confrontation des idées au concret. Ces conjectures relèvent de la mise en perspective de variations influant sur les modalités de pratique, de corrélations tendant vers l'instrumentalisation des arts Hip hop, et de mutations entraînant une possible dénaturation de la breakdance. L'enjeu social dans ce cadre, porte sur le développement personnel, la formation à la citoyenneté et l'intégration sociale.

Déterminé comme sport émergent et assigné à la culture urbaine, cette discipline en définition répond aux critères actuels en matière d'inclusion sociale. Par cette spirale politique, la culture sert de medium à la transmission de valeurs et par voie de médiation culturelle, l'univers Hip hop et ses expressions artistiques permettent d'ouvrir de nouveaux accès, de conquérir de nouveaux marchés et de proposer de nouveaux modèles pédagogiques ou civiques efficaces.

f) La dialectique d'Hegel comme modèle d'analyse

Le paradigme Hegelien et son principe dialectique[106] permettent de mieux saisir les phénomènes par son inscription dans une certaine forme de mathématiques de la pensée, déclinant ainsi problèmes, procédures, résultats et vérifications. Historiquement, la « dialectique » est un concept développé dans l'Antiquité par le philosophe grec Zenon. Il consiste en un processus où la vérité sort d'une discussion, après que les contradictions entre les intervenants soient dépassées.

106 https://www.implications-philosophiques.org/la-dialectique-chez-hegel-une-philosophie-des-problemes/

La philosophie de George W. F. Hegel (1770-1831) a joué un rôle déterminant dans la genèse du socialisme scientifique et contribue à la scientificité des méthodes de recherche en sciences humaines et sociales. Par ses travaux sur la Phénoménologie, la dialectique est considérée comme une méthode prise dans un sens positif. Dans une forme d'historicité, la dialectique semble être une méthode qui permet justement de saisir chaque chose dans sa complexité. Elle donne l'opportunité d'observer l'activité dans son « mouvement », sa naissance, sa développement et sa fin. Autrement dit, cela ressemble étrangement au proverbe *« rien ne se perd, mais tout se transforme »* comme le disait Lavoisier. Ce qui naît porte en soi les éléments de ce qui meurt.

En termes de méthode, la théorie mêle quantité et qualité, contrairement au formalisme, qui plaque des schémas « a priori » sur la réalité vivante. La pensée dialectique se caractérise par une « immersion » complète du sujet pensant dans son objet d'étude. Il doit être examiné sous tous les angles, de façon à découvrir ses contradictions internes et les lois du mouvement qui gouvernent son existence. Le paradigme hegelien se caractérise par une « Logique formelle » et dialectique. Celle-ci postule que A=A (principe d'identité). Par exemple, une bouteille de lait est une bouteille de lait. Cependant, au bout de plusieurs jours, le lait a constamment subi des modifications, durant la journée. Les modifications qui se sont opérées montrent que le contenu s'altère avec le temps. Ainsi, A n'est jamais égal à A, en réalité cela présente l'idée de rupture qualitative.

Employée pour ma recheche, cette approche vise à mettre en exergue les changements opérant sur les individus et les répercussions sur leur environnement marquées par des formes d'altération et des formes d'adaptation modifiant les représentations, les corps et les mentalités. Pourquoi user de ce principe ? Mes interrogations sont nombreuses, notamment sur les paradoxes, ambiguïtés, malaises sociaux qui manifestent des contradictions, des résistances voire des frictions.

La dialectique comme un modèle d'analyse de faits sociaux, me permet un traitement fin, fiable, pragmatique et certifié des données recueillies puisque cette acception prend en compte la considération de la multiplicité des faits sociaux. Ainsi, la dialectique me donne la capacité de mettre en avant des paradoxes, des rapports de force entre divers acteurs sociaux et institutions.

Tel un modèle de positionnement d'étude, la dialectique envisage le terrain dans sa dynamique. Etant investi suivant des procédés ethnographiques, son approche nécessite une présence longue et envisage une étude transversale notifiant des variations au cours de la pratique.

3. Définition du terrain

3. 1. Les enjeux de l'activité

a) Les lieux de pratique et institutions

L’apprentissage de la breakdance de nos jours se réfléchit de façons différentes selon le public, leur appartenance et leur localisation. De nombreux b.boys sont autodidactes, ils ont appris à force de persévérance, d’entraînement et de volonté en reproduisant les gestes techniques observables à la télévision ou sur internet. D’autres, pratiquent la breakdance dans les associations de quartier, où l’on retrouve un dispositif qui entend un modèle proche des aspirations d’origines.

Les jeunes se retrouvent dans un groupe où ils peuvent expérimenter un nouveau moyen d’expression, que ce soit au sein des cités ou hors de ce milieu social. Les besoins reconnus des banlieues y trouvent une réponse négociée, culturelle et non-violente par les performances et les battles gérés par des animateurs. L’encadrement institutionnel permet un contrôle des activités et offre aux jeunes un lieu commun qui sollicite leur participation dans le respect des pratiques locales.

Les lieux publics de street dance sont variables et les danseurs ne prennent pas toujours la peine de s’affilier à une compagnie ou une équipe dotée d’un nom ou d’un projet. Ils se donnent en spectacle, soit à la sauvette sur une place ou un trottoir, dépliant un carton posé sur le sol pour aider leur savante improvisation, soit au cours d’une tournée qui ne revendique aucune notoriété, loin d’une starification. L’endroit le plus approprié pour les observer est leur lieu d’entraînement, la dalle lisse du marbre d’un supermarché, d’une salle de centre social ou d’un coin de ville détourné. En centre-ville, cette activité est souvent relayée sous forme de divertissement et de shows.

Par le biais des écoles privées de danse, cette discipline est proposée en tant que service, sur la base d’un apprentissage académique. Les prix sont plus onéreux, les cours sont dispensés dans des salles prévues à cet effet, et sont généralement configurées sur la logistique et le modèle d’un cours de danse classique avec miroirs, parquet, et professeur. Cependant, ce déplacement de la breakdance de la rue vers le milieu scolaire restreint la pratique à la dispense de cours ou de stages. En effet, sur des travaux similaires à celui de Thomas Duprel, l’interrogation relève des applications effectives et de leur faible diffusion. L’apprentissage de la breakdance trouve sa place dans une médiation significative par une structuration auprès d’organismes au statut associatif et grâce au relais via les centres d’animations socio-culturels (Maisons des Jeunes et de la Culture).

Ces structures fournissent aux jeunes un lieu adapté à la pratique sportive, leur proposant un encadrement souvent dispensé par un professionnel et du matériel adapté à la pratique du breaking. Ces dispositifs jouent un rôle conséquent dans l'évolution de cette pratique culturelle qui tend à s'inscrire dans une volonté d'insertion par le sport, qualifiant la breakdance de sport-quartier.

Le terrain d'enquête prend racine à Montpellier et son agglomération et repose sur trois organismes à la localisation différente. Les lieux d'exploration, tous destinés à la jeunesse sont diversifiés dans leurs organisations, structures, objectifs, secteurs. Les scènes et salles à l'étude permettant l'activité de danse, répondent à des logistiques particulières. De ce type de spécificités, cette enquête consiste à mettre en relief la pratique d'une breakdance modernisée, adaptée insitutionnellement autour de sa culture, de ses facultés et de ses projets. Ainsi, comment se mobilisent les institutions pour se saisir de pratiques culturelles à des fins sociales et éducatives ?

b) Les enjeux de la transmission de valeurs

Pour répondre au bien-être et au bon déroulement des enseignements, la transmission des savoirs s'effectue par l'élaboration de cours ou d'ateliers d'initiation et de découverte. Les intervenants encadrent un public de différents niveaux, donnent ses instructions en référence à l'héritage Hip hop et s'adaptent aux conditions structurelles[107]. Ils partagent leurs connaissances et se servent de leur expérience pour améliorer les capacités des membres et diffuser les valeurs Hip hop. Par le développement d'outils pédagogiques, l'enseignant compte sur ses compétences pour conforter l'apprentissage des initiés. Les encadrants dévoilent leurs savoirs et les pratiquants sont en mesure de comprendre le patrimoine culturel inhérent à la pratique de la breakdance. La danse Hip hop s'imprègne dans l'esprit par l'adoption d'une mentalité et dans le mode de vie par l'activité.

Au titre des enjeux la concernant, les Ministères de l'éducation, de la culture, de la jeunesse et des sports déploient des dispositifs destinés aux quartiers sensibles, en faveur de la socialisation des minorités. Les écoles de danse, les fédérations et les associations sont sollicitées pour repérer les talents et répondent aux programmes sur la détéction de jeunes espoirs de la Région. Le développement des compétences des pratiquants repose sur le suivi, l'accompagnement et le soutien dans les projets des jeunes sélectionnés dans les écoles de danse. La gestion de projet culturel sert à la formation citoyenne. Les intervenants donnent la possibilité aux jeunes de se construire civquement, de participer à une création artistique et de potentiellement entrevoir son insertion professionnelle notamment dans la discpline.

107 Weil-Barais A., *Les interactions didactiques tutelle et/ou médiation ?* in WeiL-Barais, A. et al. (eds) Tutelle et médiation, Berne : Peter Lang, p. 1 à 11, 1998.

Les politiques développées modifient les représentations émises sur la breakdance. Plus perçue comme une menace, elle est envisagée comme un moyen de renouer le dialogue social. Sa pérennisation à travers les sports et les arts s'explique par sa structuration institutionnelle, favorisant la socialisation via la découverte de la culture Hip hop. Le caractère bienveillant des institutions quant à la sécurité, le développement et l'épanouissment des participants, garantit avec pédagogie, l'émancipation des jeunes et la volonté de former à la citoyenneté, pour que chacun sache-être, sache-vivre, sache-faire. Ces nouveaux usages ont un impact sur la culture Hip hop. Son héritage et son authenticité ne risquent pas de disparaitre, mais ses inspirations, codes et rites tendent à changer. La transmission de valeurs, le langage et le mode de vie Hip hop subissent des mutations dans leurs formes, relatives à une certaine dépendance institutionnelle.

Dès ses origines, le Hip hop se manifestait pour son universalité. Le pouvoir républicain qui dénigrait cette culture et considérait la breakdance comme indigène, commence à en percevoir des notions de respect, de civisme et d'égalité à mobiliser et à réinvestir. Les représentants politiques semblent se positionner sur la question de la gestion du patrimoine Hip hop par l'impulsion de projets, la promotion de la diversité culturelle et la diffusion de valeurs dans le sens de la cohésion sociale. Par anticipation sur l'aménagement de la société de demain, l'émergence de sports urbains tels la breakdance peut jouer un rôle politique sur la jeunesse dans leur construction citoyenne.

c) Un patrimoine déshérité par son conformisme

La question de l'héritage suppose un testament et par essence sa connaissance ; mais impose aussi l'impossibilité de son refus car il est inhérent à une culture. La reconnaissance nécessite une connaissance et le fait de perdre l'héritage laisse l'individu seul, sans repères, reposant sur lui-même.

L'obligation de suivre cet héritage tient en la stabilité morale, psychologique, sociale de l'individu. Sinon la personne décide de s'élever au-dessus des idées portées par les autres. L'héritage peut se construire en fonction de la cohérence du pédagogue. La rémanence évoque le fait d'être un héritier sans testament et revient sur la mémoire qui s'est rompue relativisant la question de la transmission successive des savoirs à travers l'Histoire. Elle développe un risque de manipulation dans le sens où tout ce qui est moderne est décliné comme bénéfique. La rémanence rend les enseignants manipulables et soulève le problème de contextualisation et de repères dans l'espace et le temps s'inscrivant alors dans une opposition entre héritage et modernité. L'apprentissage de la Breakdance modernisée dénature en quelques sortes l'activité car elle se déleste du poids culturel en privilégiant un enseignement technique de la danse.

Le détournement du phénomène social populaire en proposition d'un service sous forme de qualification fait des ateliers de danse et des cours dispensés une formation à un des arts Hip hop sans se soucier concrètement de l'héritage culturel. Ainsi, la Breakdance devient peu à peu une activité de loisir ou de compétition comme d'autres disciplines sportives ou dansées.

L'institutionnalisation et la fédéralisation de l'activité en font un objet commercial, médiatique et populaire, par l'occultation de son caractère identitaire voire communautaire pour en dégager une mode. Le modèle institutionnel a d'autres objectifs que ceux évoqués aux origines du mouvement social. Conformément aux idéaux républicains, la rénovation de la Breakdance vise à éduquer la jeunesse, la socialiser et l'insérer progressivement dans la société. Reprenant ses principes et ses paramètres de pratique, cette discipline normalisée concilie l'aspect technique initial tout en abordant la dimension performative en occultant le caractère subversif potentiellement lié à des revendications sociales ou des contestations.

L'encadrement institutionnel, qu'il soit fédéral, scolaire ou associatif, exige de ses participants un degré d'engagement qui les implique dans le fonctionnement de la structure ainsi qu'un niveau d'investissement personnel qui alimentera les projets collectifs. C'est dans une perspective de projection artistique ou sportive que des objectifs propres au différents groupes seront visés. L'apport institutionnel dans la structuration de la breakdance se joue notamment dans l'élaboration d'un programme de formation ou de séquences de travail à visées pédagogiques. Les ateliers de danse les envisagent tels des outils de socialisation par la création de lieux de culture.

Par là-même, il est question de solliciter la participation active des jeunes dans des projets éventuellement professionnels. L'apparition de cette discipline dans diverses institutions manifestent donc un intérêt politique quant à une inclusion sociale de la jeunesse par la culture.

3. 2. Des établissements publics

a) Une Association de danse

Cette association loi 1901 s'inscrit dans la promotion de la danse Hip hop en proposant une approche éducative, pédagogique, et compétitive. Soutenue par le Théâtre Jean Vilar situé dans le quartier de la Mosson sur la commune de Montpellier, elle est implantée au coeur de l'ancien Mas de la Paillade. A son ouverture en 1994, il est géré au préalable par la Régie des Maisons Pour Tous et a intégré la Direction de la Culture et du Patrimoine en Janvier 2011. Il contribue à la vitalité culturelle de sa ville par son emplacement, ses habitants et ses forces artistiques.

L'activité du Théâtre est orientée selon 4 axes : la diffusion, la création, l'action culturelle et la formation, en offrant le soutien aux compagnies locales (diffusion et production). Le service éducatif du Théâtre Jean Vilar offre un panel de dispositifs et représente un outil de valeur pour un travail en faveur de l'éducation artistique des enfants.

Le théâtre à travers son service éducatif, accompagne les projets des enseignants dans le cadre de nombreuses actions. En tant qu'acteur culturel, il participe à la réalisation des parcours d'apprentissage aux élèves dans les champs indissociables de l'éducation artistique : les connaissances, les rencontres et les pratiques. Il prévoit ausii d'aider les propositions citoyennes notamment dans les champs périscolaires et extra-scolaires.

Dans ses différentes actions, il contribue au développement de la sensibilité des élèves, leur sens critique et esthétique. Il invite les jeunes spectateurs et apprentis artistes à travailler activement à leur construction de citoyen. Des projets de " pratique artistique " sont mis en place en partenariat avec la Ville de Montpellier, le Rectorat, le Département de l'Hérault, l'Inspection Académique et la Région Occitanie. Les jeunes sont amenés à découvrir un lieu culturel à travers des démarches pédagogiques, des spectacles et des rencontres avec une équipe artistique.

La transmission de savoirs et l'héritage culturel sont des enjeux en faveur de l'essor de nouvelles pratiques. Les ateliers de danse ont lieu à la salle municipale Léo Lagrange en annexe au théâtre dans la cour du Mas. La salle F. Villon qui se situe dans une autre zone de Montpellier constitue une antenne à la pratique associative de l'atelier danse Hip hop étudiée.

Cette association est l'alliance entre un crew de danseurs réputé au palmarès important et de l'expérience fondée sur la gestion d'une organisation ou structure telle l'association. Cette école repose sur un créateur de chorégraphies pour les compétitions de Breakdance dont son crew fut champion du monde en show et en battles. Le style est direct, lisible, l'expression des codes, des déplacements, des contenus de formation se rapportent aux fondamentaux de la breakdance.

À l'intégration de l'enfant pour un an, l'école de danse propose de situer le participant dans un groupe selon son niveau, son expérience, ses facilités d'adaptation. Il disposera d'un encadrement technique et pédagogique conforté par des intervenants qui gèrent les entraînements et des stages de formation. Pour l'ensemble des stages à chaque vacances scolaires, l'école propose aux inscrits comme aux enfants extérieurs de découvrir la danse Hip hop et a fortiori de pratiquer avec passion.

b) Un Lycée agricole public

Depuis 1995, le lycée agricole situé au sein d'un parc forestier, se veut être un lieu d'échanges et de rencontres des élèves, étudiants, apprentis et professionnels. Par son léger effectif et son environnement privilégié, il affiche d'excellents résultats et un aspect presque unique. Il repose sur le régime de l'éducation nationale et concentre un public varié. Le personnel gère et côtoit les jeunes dans un contexte multi-relationnel privilégiant autant la formation que l'éducation.

Sous la tutelle directe du ministère de l'agriculture, les enseignements sont une composante active du système national d'éducation. Son rattachement au code rural et de la pêche maritime fédère le projet de l'établissement qui se rapporte à plusieurs motivations en assurant une formation générale, technologique et professionnelle. Cette tutelle participe à l'animation et au développement du territoire, contribue à l'insertion scolaire, sociale et professionnelle des élèves et adultes ; mais aussi à l'expérimentation et l'innovation agricole et agroalimentaire. Son enseignement est rendu performatif en favorisant les échanges par la participation à des actions coopératives internationales.

Le public composé d'adolescents et de certains jeunes adultes participe à des activités diverses (association ou vie d'internat). Au delà de l'enseignement sportif en ÉPS, les écoliers s'engagent dans des activités périscolaires au sein de l'établissement ou à l'extérieur. Le lycée dispose d'une association sportive et culturelle qui a pour objectif de favoriser les pratiques au sein et en dehors de l'établissement. Des sorties ou activités peuvent être organisées pour les élèves mais elles sont encadrées par des membres du personnel éducatif. Dans le cadre de l'association et sous la responsabilité du directeur, les élèves s'organisent et orientent leur débats sur la gestion du foyer, le règlement intérieur ou la proposition d'activités culturelles et sportives. Les projets soumis au conseil d'administration sont évalués pour statuer de la réalisation ou de l'avortement de certains d'entre eux et cette organiisation fixe notamment la cotisation à régler pour les membres.

L'union nationale du sport scolaire (UNSS) est également représentée. C'est sous autorisation parentale et médicale que les membres de l'association peuvent pratiquer une activité sportive ou de découverte. Les objectifs visés par ces associations tiennent en l'animation du lycée en laissant le choix aux élèves d'élaborer leur projet sportif, culturel ou artistique, et en favorisant une pratique facultative régulière. Plus l'élève se rapproche de la Terminale et du Baccalauréat, moins leur particpation est importante. Les Secondes en sont les représentants les plus importants.

Enfin, la particularité de cet établissement est qu'il dispose également d'un internat où chaque élève doit veiller à ce que le cadre de vie soit accueillant et reposant. Il représente une collectivité où chacun doit prendre sa part de responsabilité dans le maintien des lieux et dans la cohésion entre les résidents. Par son inscription au Ministère de l'Agriculture, une démarche de responsabilisation auprès des élèves est sollicitée pour les inviter à prendre connaissance de leurs possibilités, de leurs droits et de leurs devoirs.

c) Une Cité Universitaire

La cité U de la Colombière se situe à proximité des campus, du Crous de Montpellier et bénéficie d'un environnement de verdure exceptionnel, de bâtiments tout confort bénéficiant de cuisines, d'internet illimité… La Région Montpellier Occitanie et les services universitaires donnent également accès à des logements aux normes d'accessibilités pour les étudiants atteints d'un handicap physique et/ou sensoriel, offrant à tous une première expérience de vie en collectivité.

Provenant de la Déclaration des Droits de l'Homme de 1789 et faisant parti des messages transmis par l'institution, *«La Liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui. »*. Ainsi, elle répond à un règlement intérieur, des consignes d'hygiène et de sécurité pour favoriser les conditions d'occupation. Un accueil et un personnel qualifié et disponible est au service des étudiants en vue d'optimiser leur arrivée et leurs projets.

Au-delà de la logistique d'habitation et de travail, des équipements sportifs, une salle de musculation et une de loisirs sont à disposition pour les résidents. Un médiateur soio-culturel assure la fonction d'accueil et d'écoute des résidents. En relation étroite avec la direction de la cité U, il favorise la communication entre résidents ainsi qu'entre eux et l'administration. Celle-ci s'articule avec le service culturel et social du Crous. Il favorise le développement d'actions et d'animations sociales, culturelles et de divertissement au sein de la cité U et aide les résidents dans leurs projets personnels, associatifs ou professionnels à travers la proposition de services diversifiés.

Le service culturel du Crous proose des actions culturelles et des concours artistiques disposant d'une salle de spectacle. Il organise des ateliers de pratiques artistiques en théâtre, cirque, photographie, cinéma, danse ou musique… Les tarifs vont de la gratuité à 50 € l'année maximum. L'ouverture des inscriptions se fait dès la rentrée de septembre. Chaque cité universitaire de Montpellier, Nîmes et Perpignan accueille tous les ans des volontaires en service civique en vue de développer le lien social entre résidents par une animation régulière et de proximité.

Selon l'activité, la direction peut même faire intervenir des professionnels. Ces intervenants peuvent dispenser des ateliers d'initation notamment dédiés à la pratique de la danse hip hop et de la breakdance. Cet atelier est principalement destiné aux résidents mais est également libre d'accès aux autres étudiants intéressés Il se déroule en soirée, en théorie à la fin des cours universitaires et après le diner. L'activité de la cité U propose les mercredis soirs des ateliers d'initiation dans une salle d'animation à cet effet ou pour d'autres activités prévues comme le chant ou de simples réunions. Concernant le cadre universitaire, seuls les résidents sont autorisés à assister ou à participer à l'atelier. Destinés aux étudiants et gérés administrativement par le Crous, ces créneaux sont utilisés pour proposer des animations diversifiées qui rentrent en cohérence avec les affinités de la jeunesse.

Les arts Hip hop universels et internationaux, trouve leur place dans les services universitaires pour faciliter les rencontres entre étudiants en utilisant des vecteurs culturels comme soutenir la découverte de pratiques ou coutumes, et renforcer le lien social par l'initiation.

d) Le Calendrier de l'enquête

Les terrains s'avèrent propices à la mise en place de sondages et questionnaires à titre d'évaluation et de statistiques ; mais aussi à la réalisation d'entretiens informels ou semi-directifs. Pour disposer de données brutes à finalité interprétatives, les observations sont régulières, s'arrêtant sur une étude de l'assiduité, de la ponctualité et l'attitude des membres.

A des intervalles réguliers pour une question de suivi, l'investigation répond à un calendrier pratique qui relate les étapes majeures de l'enquête déterminant les événements marquant le protocole expérimental de recherche. Le début des activités s'effectue courant octobre concernant tous les foyers de recherche.

Les groupes, objectifs et fonctionnement seront fixés dès les premières séances peu de temps après la rentrée scolaire. Pour relayer chronologiquement les démarches liées à l'enquête, il est mis à disposition un récapitulatif des méthodes mises en place.

En Octobre, cela commence par une visite au sein des diverses institutions pour rencontrer tous les membres en commençant par me présenter et faire part de mes ambitions de recherche et des modalités qui en incombent. Ce mois fera office de départ de ma phase de recueil de données puisque je vais pouvoir soumettre mes questionnaires et grilles d'observations à l'épreuve du terrain pour mettre en place mon étude sur panel.

En parallèle, l'intérêt est de procéder à quelques entretiens lors de mes observations hebdomadaires ou tout du moins régulières selon le terrain et les dispositions qui y seront établies. De plus, me rendre le plus fréquemment possible sur « le front » me permettra d'obtenir un plus large panel d'informations et de répondre à mes conditions méthodologiques se rapportant à un modèle basé sur l'évaluation et le suivi.

Courant Novembre et Décembre, les observations se sont multipliées avec un rythme soutenu, mêlant entretiens et émissions de sondages...

En Janvier, la nouvelle année civile et la période médiane de l'année scolaire favorise selon moi la mise en place de mon second instant où j'envisage de proposer mes questionnaires en vue de poursuivre la démarche sur panel.

Concernant le trimestre allant de Février à Avril, les observations se font le plus fréquemment possible et le moment était venu pour réaliser des entretiens avec les divers institués, professeurs, administrés, adolescents.

La période de début Mai correspond à la dernière mise en place de mon questionnaire relatif à mon étude sur panel qui marquera l'instant final se référant à la fin de l'année de formation et à récupération de tous les questionnaires, sondages, comptes rendus d'observations...

Enfin en Juin vient le passage au traitement des données et à l'analyse compréhensive des informations recueillies et retranscrites simultanément au travail statistique et empirique à travers l'analyse des sondages et questionnaires soumis à un nombre conséquent et élargi d'individus; puis finalisation de rédaction.

Un travail de simplification permet de mieux cerner le public au sein d'une institution, de jouer un rôle d'informateur concernant le fonctionnement institutionnel et enfin de pouvoir disposer dans le temps de données de terrain fiables offrant la possibilité d'émettre une analyse scientifique.

3. 3. Une "jeunesse" représentative

a) L'intégration de la breakdance dans les représentations culturelles

L'assimilation institutionnelle de la Breakdance se positionne sur un caractère éducatif dans son instrumentalisation politique. Des dispositifs déployés pour la promotion du Hip hop structurent la pratique via des institutions qui proposent des ateliers d'initiation. Usant de modalités d'exécution diversifiées, les pouvoirs publics portent leur intérêt sur la jeunesse et le civisme au regard d'une socialisation par l'éducation[108]. Par sa normalisation, la Breakdance prend plusieurs directions influant sur sa démocratisation et son acceptation dans les mœurs. La banalisation de sa pratique bouleverse les représentations dues à son imprégnation culturelle originelle, pour à la fois sortir des standards et se rapprocher des modèles pédagogiques existants.

Toujours assignée à l'environnement et aux jeunes des banlieues, la danse Hip hop est acheminée vers le champ institutionnel de l'éducation et vers le service destiné au loisir. Afin de déconstruire les nouvelles modalités de pratique encadrées et réglementées institutionnellement, l'approche de terrain tend à caractériser son enseignement et son apprentissage tant dans ses objectifs que dans sa mise en place. Touchant un public jeune voire adolescent, cette enquête rapporte les conditions qui configurent l'assimilation institutionnelle de cette danse ; et se penche sur les procédures pédagogiques liées à l'enseignement d'une technique ou d'un savoir particulier.

Cette démarche décrit les formes que l'on peut attribuer une culture pour l'étendre sur le territoire. Le terrain d'enquête prend racine à Montpellier et son agglomération. Les lieux d'exploration jouissent d'un environnemen diversifié dans ses organisations, structures, objectifs, secteurs... qui se conjuguent à des acteurs composés d'un public jeune et de professionnels.

Les scènes et salles à l'étude permettant l'activité de danse répondent à des logistiques particulières et cette recherche consiste à prendre l'illustration du breakdance modernisé comme outil culturel à la création de projets et à la formation citoyenne d'une population à la base marginalisée. Ceci prend en compte l'interdépendance dans la survie et l'essor de la culture des institutions et des divers acteurs (médiateurs, éducateurs, participants...) qui sont des éléments de mutation des pratiques. En lutte contre l'exclusion sociale, ce type de structures adoptent moyens d'expressions populaires comme le Hip hop pour favoriser la cohésion sociale.

---

108 Schubauer-Léoni M.-L. & Grossen M., *Interactions sociales dans le développement cognitif : nouvelles directions de recherche.* In Perret-Clermont, A.-N. (eds) La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale. 5e éd., Peter Lang, 261-284, 2000.

C'est à partir de critères objectifs que notre étude transversale considère l'individu, le rapport à autrui, le rapport à l'institution ainsi que la pratique de la breakdance. Pour autant, les acteurs sociaux se définissent aussi par les représentants institutionnels constitués de maires, députés, délégués des sports...; des proviseurs, présidents d'association, gérants de salle ; d'intervenants, de professionnels divers sans oublier les pratiquants se référant aux participants (enfants, adolescents, jeunes adultes). La structuration de cette activité sur plusieurs dimensions implique une organisation logistique, matérielle, financière et humaine à distinguer.

b) Le public enquêté

Principalement adolescents[109] et jeunes adultes de tout genre et d'âge divers (de 8 à 30 ans), le public se définira par "la jeunesse". David Lebreton étudie dans ses nombreux ouvrages cette catégorie, qui s'exprime par une quête effrénée de sensations et d'expériences, par une considération de soi et de son entourage, subissant de nombreux changements pendant la puberté[110].

La métamorphose est notable tant sut le plan relationnel et culturel que sur le plan physiologique et psychique. L'immaturité de corps et d'esprit est immuable au déroulement de la construction identitaire de chacun. De même, la sexualité se construit par éducation, par représentations et par expériences. La jeunesse se trouve dans un état d'angoisse, de frustration quasi permanente et le rend vulnérable. L'absence de repères engendre confrontations et tensions qui l'emmène vers une tendance dépressive. Sa position sans limites ses états passionnels, ses mouvements d'idéalisation et sa prédominance des affects le rendent expressif et déterminé.

Du point de vue de l'identité, la jeunesse est en plein développement et ce processus suit un façonnement moral, un détachement familial, et la découverte de sa sexualité. Ses repères sont bouleversés et elle fait la connnaissance de l'anomie, de l'adoption de comportements déviants et entrevoit une responsabilisation et la quête d'autonomie. Ces caractéristiques font de la jeunesse un public en mouvement, qui fait des choix et constitue donc un public déterminant quant à l'étude d'une pratique sociale dans laquelle elle peut s'y représenter et s'exprimer librement.

Les divers terrains suggèrent de se concentrer sur un échantillonnage représentatif ciblant un public jeune (12-30 ans) sans pour autant mépriser les autres générations.

109 Le Breton D., *Corps et adolescence*, Yakapa. Be, Bruxelles, 2016.

110 Le Breton D., *Corps, communication et violence À l'adolescence : construire des repères en groupe*, Chronique Sociale, Photolangage, Lyon, 2008.

Les acteurs sociaux de cette investigation se définissent par les représentants institutionnels constitués de maires, députés, délégués des sports...; des proviseurs, présidents d'association, gérants de salle ; d'intervenants, de professionnels divers (professeurs d'EPS, animateurs, danseurs fédérés) sans oublier les pratiquants et aux participants (enfants, adolescents, jeunes adultes).

Autour de la jeunesse, la multiplicité des terrains offre un public diversifié ; tant par sa zone géographique de résidence que par d'autres caractéristiques sociales. Des critères comme l'âge, le genre, le niveau, la scolarité sont pris en compte. Le vécu de chacun des acteurs à l'étude, y compris ma propre vision sur les faits et événements à observer est envisagé afin de mesurer au mieux les changements qui s'opèrent au sujet des enquêtés.

Les membres sont pour la plupart des licenciés des associations mentionnées en terrains et les élèves lycéens, notamment internes. Ils se rapportent pour l'association de danse à un collectif d'adolescents par niveaux, provenant de tous horizons. Au sujet du Lycée agricole, il confère aux élèves internes qui participent à l'activité de l'association culturelle. Enfin, pour la Résidence universitaire, ce sont des étudiants, résidents à la cité uiversitaire et inscrits à l'atelier proposé.

c) Une pratique pour les jeunes

Des rapports émis sur l'adolescence par Lacan, Winnicott ou Le Breton orientent leur discours sur la description du syndrôme que connaît "le jeune". Il est sujet à la vulnérabilité par la multiplication des expériences personnelles, la prise de risque et les actes inconséquents, à la radicalisation. Sa socialisation est influencée par l'intégration dans les réseaux, par la souffrance de l'exclusion et de l'isolement, par le fait de devoir faire preuve de civisme. Son développement sur les plans physique, psychique, relationnel, culturel joue un rôle fondamental dans sa construction identitaire. La prise en charge se traduit par un accompagnement et un cadre environnemental institutionnel, la création de dispositifs pour jeunes et les interventions de professionnels.

Pour l'adolescent, la Breakdance apparaît telle une source de création et d'expression, un moyen exutoire et ludique, mais aussi une chance de parfaire ses facultés à se créer un réseau social. À l'adolescence, les individus ont tendance à superposer plusieurs univers sociaux et reconnaît des difficultés à les distinguer. Ces mondes soutiennent l'ébauche de son système de valeurs qui se développera dans la confrontation de ces sphères sociales selon les expériences vécues.

« Piaget analyse la manière dont l'enfant se forme une conception du monde, du jugement moral, de l'espace et du temps. L'évolution d'une pensée égocentrique et hétéronome vers une représentation coopérative et négociée des règles, puis vers une certaine autonomie de l'individu ; est, à chaque phase de développement, associée aux types de relations avec les adultes et les groupes de pairs. »[111]

Avec le temps, la multiplication des interactions et la scolarisation, la jeunesse adopte une série de comportements en fonction des lois, règles et conventions imposées.

Les théories behavioristes *« ont pour objet un acteur réduit à ses conditions sociales et matérielles d'existence. Dans un état d'esprit plus humaniste, elles peuvent servir à repérer les variables déterminant l'apprentissage (schéma-stimulus-réponse). L'attitude qui est variable intermédiaire, est déterminée en tant que « prédisposition à agir » (stimulus-attitude-réponse). »*[112]

Par conformisme ou éducation, la bienséance et les codes culturels sont préservés et sollicités afin d'instaurer un cadre adéquat à l'enseignement de la Breakdance.

« Les comportements sont activés selon les différents contextes de leur avènement, ce qui veut dire que les représentations sociales forment des palettes complètes de jugements et d'actions, éventuellement opposés mais colinéaires. »[113]

Bien que tous au sein de l'atelier ne soient amis, chacun coopère dans l'idée de réaliser l'objectif fixé lors de la séance ou selon le projet défini collectivement. Telle une salle de classe à l'école, le cadre impose un respect mutuel et un contrôle de soi pour s'inscrire dans une démarche et une posture d'apprentissage.

111 Séca J.-M. , *Les représentations sociales*, Éditions Armand Colin, Collection Cursus, Paris, 2002.
112 *Ibid.*
113 *Ibid.*

PARTIE II – LA CULTURE HIP HOP

Au sein de notre société, tout se classe et se range dans un registre. *« Catégoriser, c'est diviser et classer, et la catégorisation est un principe de division et un schème classificateur. »*[114] Selon Bourdieu, la catégorisation d'une discipline répond à un processus complexe. Par son contexte d'émergence et son impact social, restreindre la Breakdance à une simple activité sportive ou artistique semble réducteur. La culture Hip hop connaît quelques changements dans ses messages au fil du temps et ces activités artistiques se sont adaptées à l'encadrement institutionnel voyant son accommodation aux normes dominantes.

« Durkheim reprend une conception Kantienne des catégories par « la forme logique du jugement » ou comme « concept de l'entendement... c'est l'idée de traiter les catégories comme des cadres stables de pensée conceptuelle et de les considérer comme des « choses sociales »... les catégories sont alors envisagées comme de véritables institutions sociales. »[115]

Avant sa légitimation, elle était décrétée comme constituante d'une contestation sociale qui mobilisait des individus aux comportements marginaux propres aux quartiers populaires.

« La liste de catégories selon Durkheim énumère le temps, l'espace, le genre, le nombre, la cause, la substance, la personnalité, la totalité... distincte de l'étude des systèmes et des processus sociaux de classification. »[116]

La mouvance Hip hop a bâti un sous-système de relations qui régule les échanges au sein de la communauté. La résumer à une catégorie ne la considérerait pas dans son entièreté.

« Selon Durkheim, il existe des catégories différentes dans des sociétés différentes et à des moments différents. La nécessité avec laquelle elles s'imposent aux esprits humains n'est pas absolue, mais particulière et relative à la société ou à l'époque en question. »[117]

En réponse à une détresse sociale, une crise économique et une contestation politique, l'expression Hip hop a surgi des ghettos américains et des banlieues occidentales. Au-delà d'une simple association à une activité, les membres de la communauté Hip hop adhèrent à un mode de vie, les positionnant socialement dans une couche à part des catégories stables et déterminées.

---

114 Fradin B., Quéré L.et Widmer J., *L'enquête sur les catégories : de Durkheim à Sachs*, Éd. de l'EHESS, Coll. Raisons pratiques, Paris, 1994.
115 *Ibid*.
116 *Ibid*.
117 *Ibid*.

CHAPITRE 1 - HISTOIRE ET MÉMOIRE

1. 1 Des pionniers

a) Un renouveau culturel sur fond de crise sociale

Le contexte de crises s'exprimant sur les dimensions économiques, sociales et politiques semblent sans remèdes et dénotent d'une situation difficile. Les individus ou communautés en proie à la pauvreté ou la discrimination raciale se trouvent en voie d'exclusion sociale[118] car la plupart sont déjà touchés par la déviance et la marginalisation[119]. Pour se recycler ou tendre vers l'insertion dans le sens de la dynamique sociétale, le gouvernement de manière répressive et autoritaire va tenter de répondre aux besoins de sa population qui est en quête de repères. La professionnalisation, la rupture des liens familiaux et la criminalité sont trois facettes d'un même phénomène : l'émergence de la société urbaine, axée sur l'individualisme, les liens sociaux juridiques abstraits, et la faible solidarité de proximité. La violence urbaine est donc une maladie du lien social.

Face à la crise sociale et culturelle, émerge une nouvelle culture de la jeunesse. Pour s'opposer à cet état de fait, une culture populaire et un mouvement de conscience est né, incarné par le Hip hop. Issu de l'urbanité, ce mouvement fait figure de phénomène social et culturel. Son origine et son histoire proviennent d'une mixture entre mentalité, état de fait, environnement et expression qui prend racine outre-atlantique. Pour mieux saisir ce mouvement social à forte teneur culturelle, il faut tenir compte du cas des USA. Martin Luther King, Malcom X, les Black Panthers furent des représentants pour mettre un terme définitif à la ségrégation raciale et obtenir enfin l'égalité des droits. Depuis la fin des années 60, sous Reagan, les USA connaissent une période de récession économique et une recrudescence de la violence. Spanish Harlem, le Bronx ou Brooklyn deviennent infréquentables compte tenu de la ségrégation raciale[120] corrélée à la pauvreté et à l'insalubrité.

La situation globale de ces populations était précaire et, l'insécurité et la délinquance régnaient à tous les coins de rue. Les gangs firent alors leur apparition (les Black Skulls, les Latino Kings, les Young Lords, etc...) et les trafics illicites allaient bon train avec le soutien financier et logistique de quelques personnalités haut placés issues de l'Amérique blanche**.** Comprenant une forte criminalité, les heurts avec la police se multipliant et les clivages raciaux se renforçant, une situation alarmante est décriée au sein des quartiers populaires américains.

---

118 Paugam S., *La disqualification sociale. Essai sur la nouvelle pauvreté*, PUF, Paris, 1991.

119 Van Ruymbeke B. ; *La fracture de L'Amérique* ; Revue Historia mensuel 828 ; déc. 2015.

120 Du Bois W. E. B. ; *Les Ames du peuple noir ;* Editions Rue d'Ulm, 2004.

Principalement pour des causes liées à la ségrégation raciale ancrée et admise idéologiquement, des différences de traitement selon les ethnies s'opèrent et se systématisent. Cette discrimination entraîne alors une introspection populaire qui s'est traduite par une rétrospection de cultes anciens et de traditions remastérisées. Sur un autre plan, des populations originaires d'Amérique du sud (Mexique...) et des Caraïbes (Porto Rico, Jamaïque...), venaient grossir les rangs des habitants du ghetto, en quête de conditions de vie meilleures.

b) Un choc culturel provoqué par l'émergence du Hip hop aux USA

Aux USA, le contexte de guerre froide sur le plan international et les nombreux conflits sociaux internes poussent la politique américaine à entamer un débat idéologique avec sa population. Une mixité sociale s'observe, déclinant une hétérogénéité segmentée territorialement, mais rassemblée dans l'opinion. Les habitants de ces quartiers sensibles se sentent mis à l'écart physiquement mais aussi démocratiquement, les condamnant à la relégation, sans pouvoir.

Le Hip hop s'est fondé sur l'idée que la situation sociale dégradée au sein des banlieues devenait insupportable. Le caractère identitaire induit par sa philosophie et ses activités naît de la tentative de compréhension des troubles sociaux dépeignant un triste tableau des ghettos.

De la criminalité, l'appât du gain, la révolte sociale, les règlements de compte entre gangs, des personnages s'affirment au constat de l'hécatombe en pertes humaines et de l'absence de réflexion sur un destin commun. Tels des messagers de la bonne parole, l'émergence du phénomène Hip hop cristallise l'importance des racines africaines relevées par des représentants de ces milieux.

« L'histoire du Hip hop américain sera un support majeur pour l'institutionnalisation des pratiques en France. Un foisonnement d'études et de publications spécialisées participe au processus en élaborant une « mémoire » du Hip hop enraciné dans le Bronx dès la fin des années 70, autour de la figure emblématique d'Afrika Bambaataa, le fondateur de la Zulu Nation. Après le meurtre d'un ses amis, ce chef de gang aurait, en référence à la résistance africaine contre la colonisation anglaise, pris le nom d'un chef africain pour promouvoir la tolérance entre les groupes rivaux et l'abstinence en matière de drogue. »[121]

121 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

La décision de prendre pour référence l'histoire Zulu[122] consiste à vouloir rendre hommage à la lutte contre l'oppresseur venu coloniser et évangéliser les populations autochtones. Historiquement, la construction des USA montre bien que le phénomène de colonisation s'est transformé en esclavagisme. En amenant les populations africaines sur leur territoire, les américains ont assis leur domination au moyen d'une ségrégation raciale imposée par des dispositifs coercitifs et un système autoritaire. Actualisée, la source africaine d'opposition à l'ordre établi fait considérer l'idée que cette mise à jour des conflits ethniques depuis plusieurs siècles ouvre la possibilité de nouveaux débats dans l'amélioration des rapports entre « natifs » et « afro-américains ».

Dans un élan pacifique et suivant un mode alternatif, les populations immigrées et de fait marginalisées, se trouvent dans une situation où l'absence de considération sociale engendre une forme symbolique de contre-pouvoir qui trouve son essence dans la culture et son sens par l'expression de leurs sentiments de désapprobation à l'ordre établi.

c) Le poids de l'idéologie américaine

L'idéologie américaine construite sur le libéralisme et le protestantisme se démarque par son aspect mercantiliste et consumériste contre lequel la pauvreté et le mouvement Hip hop s'opposent. L'hégémonie des USA contraint les nations unies et donc l'Europe à suivre leurs préconisations politiques, économiques portant sur la croissance et la productivité comme moteur de la société. Par ce fait et bien que les pays se soient fondés historiquement de manière différente, les tensions rencontrées d'un point de vue social montrent plusieurs points de décans qui affichent des inégalités et de la pauvreté allant à l'encontre des bases constitutives de la République et de la démocratie.

L'enclavement de certains quartiers ou la discriminations liée à l'immigration joue un rôle dans les mutations de la morphologie sociale et implique donc des conflits sociaux qui donnent lieu à des négociations. L'esquisse d'un modèle calqué entre les USA et la France se formalise dans la naissance du phénomène Hip hop au cœur des banlieues. La ressemblance en apparence des troubles, distinguée par l'évolution des couches sociales, crée un fossé qu'il convient de gommer, non plus entre des communautés diversifiées et conditionnées idéologiquement, mais par l'opposition de catégories socialement construites.

122 https://www.afriquedusud-voyage.com/histoire/zoulou

Comme pour les grandes lignes directrices édictées par le système républicains, le Hip hop et la Breakdance se sont diffusés par phénomène d'imitation. La concordance et l'affirmation des faits venant accabler certaines populations ont incité celles-ci à se mobiliser et créer de nouveaux supports de communication et instaurer un mode de vie adapté à leur environnement social.

Sous forme de repli communautaire en guise de protection sociale à l'égard de la normalisation dominante, les expressions Hip hop s'immiscent en France dans les mêmes conditions qu'aux USA. C'est non pas par refus ou opposition à la société que les jeunes viennent à agir ainsi, c'est plutôt par volonté de compromission sociale entre les références communes liées aux représentations sociales et les traditions inspirées des codes tribaux.

Le cadre cérémoniel des activités Hip hop retranscrit la volonté de concilier les deux univers afin de parvenir à un ajustement culturel entre les codes de conduites Hip hop et ceux régis par le modèle républicain avec une vision précise de la citoyenneté. Dans cette appréhension du monde, la jeunesse des quartiers populaires se réunissent et se retrouvent dans ce phénomène marquant leurs ressemblances malgré les frontières. A la suite d'oppositions idéologiques, politiques et sociales, ces œuvres militantes visent à améliorer le contexte social pour donner place à une révolte culturelle populaire pacifique, en affirmation d'un rejet d'une situation sociale paritaire et discriminatoire.

En Amérique, l'alternative culturelle Hip hop considère les normes sociales légitimes comme l'imposition d'un contexte défavorable pour les minorités. En réponse à la distinction sociale, les modes de pensée et d'agir Hip hop offrent des ressources symboliques.

d) Le Hip hop sorti des ghettos

Malgré l'émergence progressive d'une classe moyenne noire, l'essentiel de la communauté noire vit alors des « parias urbains »[123] aux cœurs des grandes villes, le plus souvent dans des « projects », ces HLM à l'américaine. Dans les années 1960, alors que des Afro-Américains, des Afro-Caribéens et des Latinos s'installaient dans des secteurs autrefois peuplés d'Irlandais, de Juifs et d'Italiens, des gangs de jeunes blancs s'attaquaient à eux. Cela suscita en réaction la formation de gangs, défensifs au départ, qui allaient devenir des gangs comme les autres ; ce qui a eu pour conséquence de structurer le chaos pendant quelques années.

123 Wacquant L., *Parias urbains. Ghetto, Banlieues, État,* Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sébastien Chauvin, La Découverte, 2006, 296 p.

Montrant ses limites, de véritables traités de paix entre gangs sont signés, notamment à l'initiative des Ghetto Brothers[124] en 1971. Cela devait progressivement changer le climat sans faire disparaître la violence. L'attraction qu'exerçaient les gangs va connaître un vif déclin à cause de deux faits majeurs : le taux de mortalité élevé entre gangs et surtout l'arrivée de la culture Hip hop. Au sein de métropoles des États-Unis des seventies, le mouvement Hip Hop prend naissance au cœur d'un contexte sociopolitique marqué par le processus industriel et migratoire. En effet à cette époque, on assiste à une division spatiale de la ville liée aux flux migratoires et à la précarité.

Des îlots de pauvreté se distinguent, ce sont les ghettos[125] ; ils créent des espaces de violence symbolique. Face à de nouvelles populations aisées et installées dans les quartiers résidentiels, la population des ghettos subit la promiscuité, la misère, la stigmatisation, la violence, la délinquance, les gangs… La ville, ici le ghetto, est un espace social, une matière dans laquelle prend forme le Hip hop à travers une appropriation de l'espace par une génération. Pourvu d'un « message » à vocation sociale, la mouvance Hip hop trouve son point d'ancrage dans les ghettos et se diffuse via des voies artistiques allant du beat-box au graff.

Trois personnes ont joué un rôle fondamental dans l'émergence du Rap et de la culture Hip-Hop. Ses inspirations se sont officialisés autour d'Afrika Bambaataa, Kool Herc, Grand Master Flash désignés parrains de la « Culture Hip-hop »[126]. Ils ont eu pour point commun d'animer les street-parties du Bronx au milieu des années 70 à New York. En tant que personnalités emblématiques de l'essor du Hip hop aux USA, ces pionniers ont façonné un une vision de vie qui transcendent les conditions par l'entendement, la solidarité et la créativité.

Tous trois Dj's, les personnages charismatiques de l'époque amènent un florilège de sonorités et d'activités qui donnent l'occasion aux habitants de s'exprimer librement, sans offenser qui que ce soit, sans aller à l'encontre de la loi, et permettant ainsi aux désœuvrés et marginaux de se créer une place dans la société. Ils contribuent à élargir les horizons du ghetto par l'introduction de techniques discursives provenant du multiculturalisme, la réappropriation de traits culturels en effacement et l'utilisation de moyens artistiques pour partager leurs connaissances et leurs idées.

Désavoué par son impact social et son côté subversif, le Hip hop se trouve dans l'obligation de se structurer lui-même du fait de son idéologie et rites incompatibles avec les normes globales.

---

124 https://www.phonographecorp.com/chroniques/reviews/the-ghetto-brothers-power-fuerza/

125 Wacquant L., *Parias urbains. Ghetto, Banlieues, État,* Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sébastien Chauvin, La Découverte, 2006, 296 p.

126 Fernando Jr S.H. ; *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop ;* Paris ; Éd. Kargo ; 2000 [1992].

e) Block party

New-York souffre de bipolarité voire même de schizophrénie. Dès la fin des années 60, sous Reagan, les USA connaissent une période de récession économique et une recrudescence de la violence. De ce contexte délétère s'organisent des « block parties »[127]. Ce sont des fêtes de quartiers où danseurs, MC's et DJ's[128] se retrouvent entre les ruines d'immeubles et carcasses de voitures dans le but d'oublier la misère. Il est certain que le terme Hip-hop est né dans ces rassemblements de quartier, à la fois des lieux de brassage musical (entre disco, électro, funk, sons jamaïcains), d'innovations DJ (dubbing, scratch, break-beat, remixe) ou gestuelles (breaking, electric Boogie).

Une puissance inégalée fait vibrer le public au son du break-beat. Au lieu d'enchaîner les disques, les DJ's[129] les désossent en fragments et reconstruisent un rythme live. Dans les blocks-parties, les premiers rappeurs et danseurs s'exercent, littéralement tenus par le rythme et l'interpellation (talk-over) des Maîtres de Cérémonie (MC's). Les quartiers déshérités du South Bronx s'imprègnent d'une aura esthétique, le « Boogie Down ». Les échanges des danseurs et rappeurs entre eux et avec le public transforment les bagarres rituelles de quartier en scènes chorégraphiées par les breakers et rythmées par les joutes verbales des MC's.

De véritables équipes (crew) se forment, perfectionnant leur style ; certaines deviendront mondialement célèbres comme les Rock Steady Crew (avec les danseurs Wiggles, Crazy leg, Freeze, Ken Swift). Ainsi, les jeunes se rencontrent désormais dans les street-parties ou block-parties qu'ils préfèrent aux rixes entre gangs ; dans ces fêtes ils exultent et extériorisent, mimant des scènes de combat chorégraphiées (cf : up-rock) sur le son du break-beats diffusés par les DJ.

Les *blocks parties* sont des fêtes dansantes organisées dans les rues utilisant le mobilier urbain d'où proviennent la naissance des breaker boys ou b boys. Les groupes de breakers se forment dans les quartiers et se retrouvent dans les « soirées appartement » ou dans les parcs pour s'affronter en danse. Malheureusement, ces soirées se terminent souvent en bagarre générale, agression au couteau. La danse terrienne témoigne d'une visée essentiellement verticale et simule souvent un duel. A chaque temps du rythme, les deux danseurs exécutent un geste offensif en direction du danseur qu'ils ont en face.

127 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

128 Besnard A., *« Hip-hop et DJing : une pratique musicale technique dans « l'arène sociale » »*, Ed. *Volume !,* 2004, p.93-108.

129 Poschardt U., *DJ Culture ;* L'Éclat/Kargo, Paris, 1995.

D’un autre point de vue, cette danse s’inscrit dans la descente au sol (up rock), ce qui rappelle les règlements de compte des gangs qui sont réservés à l’adversaire. Encore récemment, Michel Gondry et Dave Chapelle ont rendu un hommage en 2005 à ce type de rencontres à travers un documentaire qui remet au goût du jour le block party. Ce film expose un réinvestissement de quartier pour un rassemblement Hip hop à Brooklyn. Lieu d’effervescence, d’échange et de partage, les block parties participent considérablement au développement des activités Hip hop ainsi qu’à la diffusion des valeurs et messages mis en avant.

Fidèles à leur territoire, les résidents organisent clandestinement ces rassemblements festifs pour permettre aux jeunes de profiter ensemble sereinement. Organisés de manière officieuse autour de centres d’intérêts communs, les minorités ethniques,isolées peuvent s’exprimer sans coercition.

1. 2. Une communauté

a) Les débuts du Hip Hop aux USA

Les traditions sportives et artistiques au fil des époques ont connu certains bouleversements avec la modernisation de la société. Autant sur le plan architectural des stades et des gymnases, sur l'emprise institutionnelle que sur l'engouement médiatique, les pratiques sportives post-modernes ont su s'adapter aux transformations de l'environnement social. La construction de grandes villes changent les usages collectifs et au sein des quartiers populaires se développe une culture urbaine en ajustement avec les conditions d'existence de ses résidents. Sortant des cadres institutionnels et des dispositifs étatiques, une communauté se rassemblant autour d’une pensée et de pratiques culturelles se dessinent progressivement dans le paysage des grands-ensembles et des zones défavorisées pour se diffuser de quartier en quartier.

« Le Hip hop est indissociable du contexte urbain. Il se conçoit comme une réponse à un environnement plus ou moins hostile, celui des grands centres urbains marqués par la crise et la désagrégation. Il appartient aux « cultures de la rue » qui impriment un mouvement de réaction face aux conditions de vie imposées par ce milieu. »[130]

Prisonniers de leurs zones d'habitation et empreints à une stigmatisation importante qui imposent des conditions de vie précaires, les jeunes voués à eux-mêmes se retrouvent entassés et dans l'obligation de générer un revenu de subsistance malgré la difficulté à s'intégrer socialement et s'insérer professionnellement.

130 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Certains ont perçu au-delà des clivages qui inondent la société et des vagues de violence qui affluent dans les rues, un moyen de dépasser les conflits sociaux et les confrontations entre gangs.

« En puisant dans l'histoire de cette Nation Zulu, Bambaataa trouva les symboles d'une nouvelle forme d'unification contre les conflits territoriaux et inter-ethniques qui sévissaient dans les zones urbaines. Il adopte toutes les nationalités en refusant toute discrimination de couleur, de religion ou de politique. »[131]

Retraduisant les principes du régime républicain, le mouvement Hip hop à travers la Nation Zulu[132] vise à résorber la fracture sociale qui s'appuie sur une fragmentation de la population par critère d'ethnicité. Les lacunes du système tentent d'être réduites voire comblées par la volonté d'une harmonie sociale qui clame une cohésion non pas dans une homogénéité citoyenne et la distinction sociale, mais davantage dans la considération de la différence de chacun en fonction de sa singularité comme élément de diversité culturelle qui vient compléter la collectivité Hip hop.

« La Nation Zulu permet, à la différence des gangs, de s'identifier à des valeurs positives. Les jeunes peuvent ainsi renforcer leur sentiment d'appartenance, détourner la violence à travers des défis artistiques. »[133]

La déviance en référence aux normes dominantes s'expriment dans les quartiers sensibles par une criminalité organisée et la délinquance juvénile. Poussés à la faute par l'idéologie de la réussite sociale, les jeunes s'écartent de cette voie par le Hip hop.

b) Les débuts du Hip hop en France

Ce phénomène urbain se propage progressivement en Europe puis dans le monde, en résonance des similarités conjoncturelles au sein des sociétés occidentales. Ces échos relatifs aux modèles politiques employés, favorisent un climat communautaire qui outrepasse les frontières pour toucher l'ensemble des populations défavorisées et notamment relevant d'une forte mixité ethnique. La diffusion des maximes et courant culturel font de l'esthétique Hip hop un étendard artistique suscitant les rapports tendus avec la société et l'environnement social.

A la différence des USA, l'émergence du Hip hop en France tient à l'apport des médias et particulièrement de la télévision. La libération de la bande FM a entraîné une prise de conscience d'un phénomène musical venu des rues.

131 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
132 http://www.zulunation.fr
133 *Ibid*.

C’est le New-York City Rap Tour qui marque l’arrivée officielle du Hip hop en France. Elle en permet la promotion en invitant sur les plateaux télévisés des DJ’s, danseurs, MC’s, artistes de graffitis. Cette prise de conscience collective s'est accentuée avec le développement des nouvelles technologie d'information et de communication.

« En France, les années 1981-82 marquent le développement des radios libres (Radio Nova et Carbone 14) et favorisent la diffusion des musiques noires américaines. »[134]

L'importance du rôle des médias dans la diaspora Hip hop est prépondérante puisqu'elle permet d'évoquer un contexte local américain peu présenté, permettant à la population française de pouvoir s'identifier à une culture peu étrangères aux banlieues. Le mode de vie en mutation à la suite des Trente Glorieuses et des conditions d'existence proches de celles des minorités ethniques des USA, donne au Hip hop une place considérable dans le quotidien des jeunes des cités.

« Les précurseurs du mouvement Hip hop en France participaient à la création du vaste espace où s'élaborent une philosophie de vie et une perception du monde, un jaillissement individuel et collectif, capable de détourner, créer et évoluer, divulguer un message à travers différents langages. »[135]

Un éveil communautaire se dessine relevant de l'invention d'une manière de vivre, bouleversant les concepts contemporains. Elle affiche un mode de vie non conventionnel, hors des voies de socialisation institutionnelles. Il se démarque avec une mentalité divergente qui par des vecteurs artistiques, s'exprime de manière technique et esthétisée, pour revendiquer sa vision de vie.

« En accédant aux expressions artistiques, les français découvrent l'histoire des cultures de la rue qu'ils intègrent et dont ils se sentent aussi responsables. Le Hip hop prendra des directions variées mais la notion de mouvement culturel reste central. Elle se comprend dans sa double acceptation : celle d'une dynamique et celle d'une appartenance définie par la communauté d'esprit (les manières et attitudes), le concept d'école de la vie (histoire, transmission et production) et par le regroupement des pratiques (arts du Hip hop). »[136]

L'affiliation à la communauté peut se développer de diverses manières.

134 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
135 *Ibid.*
136 *Ibid.*

c) Une approche communautaire en diffusion

Le mode culturel Hip hop n'oblige pas à l'adhésion complète de l'individu. Autrement dit, le degré d'intégration au mouvement dépend de l'implication de chacun dans les activités, de la manière d'appréhender la société, de développer de manière artistique et collective sa pensée.

Différents éléments catalyseurs confortent ou non l'engagement des membres à la communauté Hip hop selon le contexte et le vécu. Le renforcement d'un repli communautaire se fait ressentir au sein des quartiers sensibles et la culture Hip hop vient apaiser les mœurs quant aux événements marquant une rupture avec le système qui mènent à des conduites extrêmes.

« En France, ce n'est pas la même histoire mais des révoltes déclenchées par des bavures, des heurts avec les forces de l'ordre qui soulève la chape de la stigmatisation, ou de la relégation médiatique agissant avec les banlieues populaires. »[137]

Les conflits générés par la discrimination raciale ou sociale tendent les relations avec les instances gouvernementales et l'impact médiatique que cela entraîne influe sur les comportements des habitants et des jeunes des cités. L'enclavement de ces quartiers et l'isolement de ses populations participent à la fondation d'une identité propre aux banlieues qui se joue des principes du régime politique dans le but de détourner les répertoires institutionnels, l'environnement social et les conditions d'existence suivant des codes artistiques et culturelles spécifiques à la communauté.

« Le Hip hop français bouscule le modèle classique d'intégration républicaine en assignant une dimension culturelle à l'espace public. »[138]

La propagation de ce phénomène social en dehors des USA a provoqué un élargissement du panel de possibilité d'action selon les commodités et dispositions correspondant au pays qui accueille ce modèle culturel. La philosophie de ce mouvement social ne change pas mais les orientations et les revendications varient selon la situation à laquelle est confrontée la population des quartiers périphériques. La question de son import culturel en France au-delà de ses frontières circonscrites aux ghettos, développe l'idée que cette mobilisation culturelle résonne suffisamment fort pour que les revendications localisées se diffusent au sein d'autres nations.

137 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
138 *Ibid.*

Les problèmes soulevés qui engendrent actions collectives et souvent de la violence tendent à être apaisées et canalisées par un mode de vie en parallèle des indications imposées par le système organisant le fonctionnement de la société. Cette prise de conscience a pris forme dans les rues des grandes métropoles, dénotant dans ses périphéries, d'un rassemblement communautaire comme seul moyen de reconnaissance sociale. En France, le sentiment de relais voire de rejet est éprouvé par les populations des banlieues avec une émergence du phénomène Hip hop sous d'autres aspects.

d) Le caractère communautaire du Hip hop

Le Hip hop vient au secours des démunis en leur donnant une place au sein de leur communauté afin de réinvestir leur identité personnelle mise en état de latence. La philosophie, les préceptes et les activités Hip hop deviennent des alternatives à l'isolement, à la délinquance et à l'emprise idéologique afin de compenser les conditions d'existence de chacun dans un type de pensée commun partageant ses ressources et son énergie au service de la communauté, hors de la machinerie systémique où règnent l'individualisme et l'appât du gain.

Pour Crozier et Friedberg, *« Il n'y a pas de systèmes sociaux entièrement réglés ou contrôlés. Les acteurs individuels ou collectifs qui les composent ne peuvent jamais être réduits à des fonctions abstraites et désincarnées. Ce sont des acteurs à part entière qui, à l'intérieur des contraintes souvent très lourdes que leur impose le système, disposent d'une marge de liberté qu'ils utilisent de façon stratégique dans leurs interactions les uns avec les autres. La persistance de cette liberté défait les réglages les plus savants. »*[139]

L'organisation du mouvement Hip hop sollicite la participation de tous et réglemente les conduites de sorte à préserver la consistance sociale du courant visant à maintenir une cohésion basée sur l'entente mutuelle des membres et sur l'accord avec les principes artistiques comme vocation communicative ainsi que la cohérence avec le projet universaliste. Ce modèle culturel envisage de rassembler les individus au moyen d'un état d'esprit ouvert à toute proposition dans la mesure où elle adhère aux formes ritualisées des arts Hip hop, au sens artistique et performatif.

Chaque membre s'inscrit dans une dynamique et contribue à l'éveil des consciences, qui de manière ludique et élémentaire favorise les rencontres et l'expression individuelle dans un cadre où toute personne peut laisser court à ses pulsions et instincts. Pour ces auteurs les individus ne peuvent réduire leur action à la définition de rôles sociaux qui supposent une forme de passivité et d'adaptation qui ne correspond pas à la réalité.

139 Crozier M. & Friedberg E., *L'acteur et le système*, 1977, rééd. Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2007.

La Breakdance semble s'apparenter à un loisir, d'où l'importance de la notion de jeu qui est *« un mécanisme concret grâce auquel les hommes structurent leurs relations de pouvoir et les régularisent avec tout en leur laissant -en se laissant – leur liberté. »*[140]

Le jeu est finalement *« l'instrument essentiel de l'action organisée. Le jeu concilie la liberté et la contrainte. Le joueur reste libre, mais doit, s'il veut gagner, adopter une stratégie rationnelle en fonction de la nature du jeu et respecter les règles de celui-ci. Cela veut dire qu'il doit accepter de celui-ci. Cela veut dire qu'il doit accepter pour l'avancement de ses intérêts les contraintes qui lui sont imposées. »*[141]

Le lien social au sein de la communauté Hip hop et notamment à travers la pratique du Breakdance est renforcé par l'aspect ludique de ces activités qui ajoute un intérêt stimulant.

e) Une culture identitaire fondée sur l'action communautaire

Les membres de la communauté Hip hop ont su développer une configuration sociale articulant une forte imprégnation culturelle, un mode de relation pacifique et une atmosphère divertissante qui plaide en faveur d'une préservation de soi, de la considération à l'égard d'autrui et d'une lecture du monde social lucide et avertie[142].

La mobilisation sociale qui s'est dressée au moment de l'émergence du Hip hop a préconisé des supports artistiques et traditionnels différents des possibilités données par le régime politique de manifester. Il essaie d'évoquer les troubles sociaux de manière modérée et détournée plutôt que frontale et violente. L'entretien d'une solidarité de groupe ainsi que l'incitation au rassemblement et à la communion ont pour conséquence de concrétiser par des usages ludiques, humoristiques et artistiques une mentalité et un modèle de pensée.

Le système d'action concret, inscrit dans une dynamique de l'action collective, prend effet concernant le mouvement Hip hop dans des formes nouvelles de revendication qui matérialisent un contexte et un mécontentement. Selon Crozier et Friedberg, ce système est alors à définir comme *« un ensemble humain structuré qui coordonne les actions de ses participants par des mécanismes de jeux relativement stables et qui maintient sa structure, c'est à dire la stabilité de ses jeux et les rapports entre ceux-ci, par des mécanismes de régulation qui constituent d'autres jeux. »*[143]

140 Crozier M. & Friedberg E., *L'acteur et le système*, 1977, rééd. Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2007.
141 *Ibid.*
142 Chang J., *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop,* Éd. Allia, Paris, 2005.
143 Crozier M. & Friedberg E., *L'acteur et le système*, 1977, rééd. Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2007.

La société pouvant se présenter comme un échiquier social où les individus sont hiérarchisés selon des facteurs et des critères prédéfinis, voit son mécanisme et ses instruments de régulation sociale se rouiller et observer ses limites.

Les activités Hip hop conditionnées par un état d'esprit ouvert au dialogue tendent à optimiser les échanges en supprimant toute déclinaison graduelle de catégories d'individus et toute subordination de l'un sur d'autres. Le déroulement ainsi que la finalité des disciplines Hip hop supposent un effort artistique pour supplanter l'idée de loisir et de plaisir avant le désir et l'autorité[144]. La communauté Hip hop se structurant comme un système d'action concret, alimente son exhaustivité culturelle par l'apport de chacun à travers des modalités ludiques de construction d'images collectives et l'usage d'une symbolique vindicative[145].

Pour Crozier et Friedberg, un modèle d'organisation sociale fondé sur le ludisme comme celui qui régule la collectivité Hip hop est *« ...le résultat d'un processus collectif à travers lequel sont mobilisées, voire créées, les ressources et capacités des participants nécessaires pour la constitution de nouveaux jeux dont la mise en œuvre libre -non contrainte- permettra au système de s'orienter ou de se réorienter comme un ensemble humain et non comme une machine. »*[146]

La culture Hip hop est dynamique et évolue en fonction des attentes de ses membres, mais aussi dans son rapport aux institutions. Les tendances politiques ne vont pas forcément dans le sens de la pérennité du mouvement et induit une métamorphose structurelle.

1. 3. 1. Un patrimoine Hip hop

1. 3. 1. 1. Des valeurs

a) Un éveil des consciences communautaire

Le Hip hop survient à la suite des grandes luttes idéologiques plaidant la cause des immigrés américains, l'arrêt des hostilités marquant l'hégémonie américaine et bien d'autres domaines de l'activité sociale et internationale. Ce mouvement à caractère social s'immisce dans la coordination entre la construction historique des USA[147], l'affiliation idéologique et la domination sociale ostentatoire comme vestige de l'esclavage[148].

144 Chang J., *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop,* Paris, Éd. Allia, 2005.
145 Boudon R., « Préface » à Olson O., *La logique de l'action collective*, Paris, PUF. (Éd. or. 1965), 1978.
146 Crozier M. & Friedberg E., *L'acteur et le système*, 1977, rééd. Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2007.
147 Van Ruymbeke B., *La fracture de L'Amérique,* Revue Historia mensuel 828, déc. 2015.
148 Du Bois W.. E. B., *Les Ames du peuple noir,* Ed. Rue d'Ulm, Paris, 2004.

« Le Hip hop est né dans des communautés et dans des groupes de fils d'esclaves aux USA, c'est un mélange entre régime d'oppression terrible et une expression artistique intense. »[149]

L'abolition de l'esclavage ne fut que tardive en Amérique sous le Président Lincoln. C'est dans une forme de conditionnement historique que les populations du 20ème siècle voient leurs conditions de vie réduites et leurs droits en discussion. Aussi bien en France qu'aux USA, les problèmes issus de violences raciales proviennent des résidus de la colonisation et dissimulent une directivité dans les relations sociales en divisions ethnique, qui graduent les individus selon des critères subjectifs et discriminatoires. La culture Hip hop surpassant ces clivages et les stigmates du passé, ses membres s'identifient à leur situation commune plutôt qu'à leurs différences culturelles.

« Le Hip hop prend force en priorité dans les milieux post- esclavage, des noirs, des arabes, dans les milieux les plus défavorisés, les plus pauvres, jusqu'à toucher tout le monde. »

La société dominante se trouve dans l'impasse quant à l'intégration de populations mises à l'écart depuis des années. La mise en quarantaine fictive physiquement mais perceptible socialement implique une socialisation et des repères normatifs différents au sein de la communauté qui s'est bâtie sur une autonomie relative. Fidèles à une symbolique collective et un mode de vie partagé, les membres se rallient autour de concepts philosophiques, de courants de pensée spécifiques et d'une mouvance où l'expression de la détresse devient un leitmotiv.

« Le Hip hop trouve ses sources dans différents mouvements politiques et artistiques qui s'appuient sur le réveil de la mémoire collective et affirment la spécificité noire ; notamment le courant de la négritude, porté par les surréalistes et qui s'est maintenu (...) dans les années 60. »[150]

Fort de sa portée universaliste, ce phénomène urbain ne considère pas uniquement la cause noire américaine. Elle défend avant tout la garantie des libertés et l'assurance d'une vie décente.

« Le Hip hop s'inscrit aussi dans la lutte pour les droits civiques. »[151]

La danse Hip hop a su être démonstrative de l'oppression par le scénique et le spectaculaire.

149 Moïse C., *Danse Hip hop respect !*, Éd. Indigènes, Montpellier, 2004.
150 *Ibid.*
151 *Ibid.*

b) Une lutte contre les discriminations

Que ce soit sur le Continent américain ou dans l'Hexagone, les tensions sociales sont quasiment identiques bien que les troubles n'ont pas la même origine. Néanmoins, la finalité reste similaire dans la mesure où les conditions d'existence des résidents des quartiers populaires français ou américains reconnaissent plus ou moins les mêmes soucis d'ordre discriminatoires. Le Hip hop a pour objectif de révéler les manquements à l'idéal politique soumis par le régime démocratique, entendant que tout un chacun dispose des mêmes chances.

« Aux USA, le rap signe la renaissance d'une génération de noirs américains qui a été étouffée dans les années 70 et éclatée sous Reagan dans les années 80. Cela se manifeste par une dégradation des conditions de vie qui entraînent deux mouvements. En premier lieu, la négrité s'exprime au travers d'un travail pour une restitution de la mémoire collective avec le Hip hop comme grand mouvement pour la dignité des minorités qui associe aspiration politique et artistique en parallèle avec la négritude et le surréalisme ou le New Negro Movement de la littérature. Dans un second, la lutte pour l'égalité des droits via le « Black power », mouvement impulsé dans les années 60 contre la ségrégation raciale avec Martin Luther King et Malcolm X. le rap jouera un rôle d'amplificateur des messages qui commençaient à s'estomper. »[152]

Non pas en contestation mais plutôt sous forme de mobilisation et de revendication, les activités expressives du Hip hop permettent de signifier explicitement les dissensions communautaires, politiques, raciales… Par le mouvement dansé, le mode scriptural ou la parole scandée, la voix du peuple prend divers aspects pour relever les exactions, le désordre social ou encore le mépris. Du fait de la particularité des messages, le ralliement vers une cause commune contribue à la création de repères internes au collectif qui favorise l'éveil et la reconnaissance identitaire. L'idée de communauté est renforcée et se concrétise par les codes et valeurs Hip hop.

L'identité devient socialisante et conforte l'individu dans sa construction personnelle, mais influe sur ses rapports aux institutions. Le mouvement social Hip hop, proche d'une action collective ; s'apparente à un socle culturel où chaque individu peut ressentir son utilité pour le groupe en fonction de son activité et de son degré d'implication. Le collectif trouve sa consistance dans la diversité culturelle et le message transmis se nourrit des pensées et discours de chacun des acteurs. Leurs opinions, parfois contestataires, mais pour le moins revendicatrices ou critiques se sont cherchées des moyens ou des outils de communication qui n'entraveraient pas leur liberté et qui permettraient de mêler une réflexion sur la société et un aspect ludique à la pratique.

152 Moïse C., *Danse Hip hop respect !*, Éd. Indigènes, Montpellier, 2004.

Les activités ainsi que la mentalité Hip hop semblent alors avoir pour vocation de fédérer les individus au titre de concepts et fondements philosophiques qui ne sont forcément respectés politiquement. Par des usages alternatifs, les artistes Hip hop tentent de rétablir leur réalité sociale.

c) Les premiers pas du Hip hop

Alimenté par les clivages entre catégories de population et par l'héritage culturel africain, le Hip hop voit le jour à New York, développant des modes d'expression novateurs par rapport aux répertoires classiques, et ces modalités ignorées bouleversent les repères et les mentalités.

« La philosophie qu'il dessine se traduit par des pratiques artistiques qui sont supposées déjouer la violence en prônant le défi symbolique. »[153]

Malgré la violence ambiante qui construit et anime les villes américaines, le Hip hop à la base victime de ce système de penser et d'agir, saisit les conditions qui structurent la vie sociale pour mieux se réinventer. En changeant la polarité allant du négatif pour le convertir en éléments positifs, les pratiques Hip hop souhaitent se désintéresser des leitmotiv de « l'American dream » où la richesse, la notoriété et le pouvoir règnent en maître à la fois dans les esprits et dans les cœurs.

Pour se détourner de ces leurres qui qui relèvent de compétitions déloyales et heurts, la culture Hip hop envisage a contrario, la paix et l'échange comme moteur de lien social et vecteur de richesse culturelle. S'éloignant de la concurrence par la cohésion entre les minorités, la communauté Hip hop se forge une identité propre développant une sorte d'entité morale pour ses membres.

« L'histoire de la Zulu Nation est particulièrement connue et transmise par ceux qui s'identifient, et sont identifiés, comme appartenant à la old generation ou old school, c'est à dire par les danseurs qui ont débuté dans les années 80. Cependant, si quelques acteurs du mouvement Hip hop ont été sacrés ambassadeurs de la Zulu Nation en France par Afrika Bambaataa ; le Hip hop à « la française » s'est plutôt détaché de cette philosophie. »[154]

Dans une logique de socle commun et de rappel aux similarités dans le traitement des individus, la création de la Nation Zulu vise à rassembler à travers une charte et donc toute une codification à respecter. Celle-ci tient à marquer les progrès en matière de considération des populations ségréguées et tend vers une construction solide des rapports intra-communautaires.

153 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
154 *Ibid.*

Propres aux problèmes sociaux soulevés et toutefois communs aux tensions et clivages sociaux apparents au sein des métropoles mondiales, l'émancipation internationale de la Nation Zulu ainsi que la diffusion de ces maximes connaissent au début un réel succès, qui s'estompe avec le temps se diversifiant en fonction des pays, des cultures et des traditions.

La transmission de ces valeurs et son impact se sont peu à peu dissipés compte tenu du profil non officiel, du développement underground et du caractère contestataire inhérents à ce collectif. Les moyens de communication n'étaient pas aussi sophistiqués à cette époque, ce qui demandait un investissement considérable quant à la visibilité et la popularité d'un tel mouvement de conscience. En pied de nez à la pop culture, la flamme zulu parvient avec difficulté à s'entretenir.

d) Bambaataa et la composante Zulu Nation

En réclamation de certains droits fondamentaux, les pionniers de la culture Hip hop se doivent de constituer une réglementation stable qui fixe les préceptes et les conduites à adopter. À l'image des mouvements sociaux ouvriers lors de l'ère moderne industrielle, les individus s'organisent autour d'un symbole représentant toute la volonté de la communauté en construction contre la disharmonie sociale ambiante.

Lorsqu'un jeune membre d'un gang du Bronx voit le film zulu (1964), qui décrit la bataille légendaire en 1879 entre les troupes coloniales britanniques et la tribu des Zoulous d'Afrique du Sud, Kevin Donovan reprend la symbolique unificatrice et positive du chef Zulu. Il fondera la Nation Zulu, qui deviendra la base éthique de la culture hip-hop. Connu sous le nom d'Afrika Bambaataa, c'est à la suite de la mort de son meilleur ami dans une bagarre qu'il décide de rassembler les voix de la rue dans un mouvement pacifiste : la Zulu Nation et le mouvement Hip hop s'affirment en tant que phénomène urbain.

Créée en 1975 pour donner une alternative aux gangs et aux règlements de comptes violents, l'organisation de ce DJ américain propose de canaliser dans l'art, les comportements violents ou révoltés (selon le principe de la sublimation) pour les transformer en une voix et une force sociale. Cette organisation est régie par des lois morales strictes et un code esthétique fort, la culture Hip hop est aussi un langage, une attitude, une façon de penser selon l'axiome : « *Peace, Unity, Love and Having Fun* ». Bambaataa avait et a toujours pour objectif de donner au mouvement hip hop, une philosophie et une orientation forte pour canaliser positivement l'énergie des kids[155].

155 Voir annexe sur la Déclaration de paix – Zulu Nation.

L'épopée de la Nation Zulu d'Afrique du Sud fut médiatisée et servit de base à un mouvement notamment avec James Brown. La culture Hip hop fut dés lors célèbre sous le nom de « ZULU NATION[156] ». Le but de cette nation est de rassembler les énergies créatives au sein du mouvement Hip hop et les décliner en diverses disciplines (graff, DJ, danse…) ; de mondialiser ces nouvelles formes d'art en sillonnant la planète pour léguer le message positif du Hip hop et initier les jeunes du monde aux diverses techniques ; de susciter des challenges créatifs dans toutes les disciplines pour les faire sans cesse évoluer ; d'apprendre aux jeunes à transformer l'énergie négative accumulée en énergie créative positive extériorisée ; de créer des grades au sein de la Zulu Nation pour stimuler la créativité des jeunes et honorer leurs talents ; de toucher les artistes les plus médiatiques, pour promouvoir le Hip hop (Chaka Kahn, Lionel Richie, Michael Jackson,...) ; et enfin de capter l'attention des jeunes par le biais de spectacles riches en créativité.

À travers le premier précepte de la Zulu Nation, on peut identifier les valeurs inhérentes et guides du mouvement Hip hop. On distingue une volonté claire de promouvoir l'insertion sociale des Kids, par l'élimination des désordres sociaux (délinquance, racisme, règlements de comptes…) et la canalisation de la violence ou du trop-plein d'énergie dans un art urbain.

e) Une référence commune Hip hop

« *La Zulu Nation n'est pas un gang. C'est une organisation d'individus à la recherche de succès, de la paix, de la connaissance, de la sagesse, de la compréhension et d'une manière de vivre droite*. »

A travers un mode de communication exutoire, le mouvement Hip hop trouve ainsi une fonction sociale et civile. La Zulu Nation s'oriente à partir du principe « *positif »* et dans une aversion de la violence, encourageant ses membres à s'approprier leur espace social et à exprimer leurs souffrances, leurs peurs, leurs envies…

S'inspirant de modèles déjà fonctionnels, la culture Hip hop voit en la Nation Zulu une bannière derrière laquelle chaque membre peut se sentir uni, conscient et pacifique. Suivant une éthique empathique et altruiste, cette forme de repli communautaire tente de protéger l'héritage des minorités en se distinguant par l'usage de l'art pour exprimer leurs besoins et leur ressenti.

156 Voir annexe sur les éléments constitutifs de la Zulu Nation

« La Nation Zulu est un lieu d'identification (le mouvement Hip hop) animé par des préceptes moraux (non-violence, respect) reposant sur un modèle culturel par la prise de conscience de la force positive dégagée par ces expressions. »[157]

Le contexte politique, économique et social des années 70 conditionnait les modes de vie, l'état d'esprit et conforte les inégalités entre les couches de populations. La situation de pauvreté et de précarité s'accroît pour beaucoup de personnes et la dureté de l'environnement urbain cumulée à la difficulté d'assurer un revenu décent, fait que la plupart des jeunes entrevoit un échappatoire dans le Hip hop et la Nation Zulu. Par son aspect créatif et inédit, elle permet d'offrir un cadre contribuant à la construction individuelle dans un leu commun où la réflexion, l'écoute et le partage sont des faire valoir de cette organisation sociale.

« L'originalité de la Nation Zulu n'est donc pas de dresser une frontière spatiale ou ethnique, sa pérennité est avant tout garantie l'accord sur les principes, la charte qui la fonde. »[158]

Semblant communautaire, la Nation Zulu n'est pas discriminante. Il appartient à chaque membre de se mobiliser activement pour la cause en respectant les normes et valeurs prescrites par la constitution et réglementations qui régissent la communauté. Ouverte à tous, cette nation se confond avec le modèle démocratique dans ses méthodes sans pour autant déroger à ses ambitions consistant à l'amélioration des conditions de vie des démunis et une considération sociale équitable.

« La Nation Zulu n'a pu ou pas su trouver sa propre voie face au modèle américain dont l'inspiration communautaire est difficilement applicable en France. Ainsi, la Nation Zulu française ne peut tirer sa seule légitimité des visites ou des messages de soutien d'Afrika Bambaataa, trop éloignés de la réalité culturelle et historique de ce côté de l'Atlantique. »[159]

Une nation Zulu française est créée et des acteurs structurent le mouvement selon les préceptes originaux en tant que références pour les nouveaux adeptes.

f) Un message porté par une éthique

En instaurant une philosophie et une orientation forte, les parrains du mouvement veulent inculquer des valeurs de respect et de positivité aux *Kids.* Ces jeunes qui créent chaque jour les fondements de cette culture de rue, se rassemblent et unissent leurs compétences artistiques et leur créativité au service du groupe.

157 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
158 *Ibid.*
159 *Ibid.*

Selon Hugues Bazin, *« on ne naît pas hip-hop, on le devient ; c'est une œuvre humaine autant sociale qu'artistique »*[160]. C'est un acte de transmission, qui prend forme dans la dynamique des rassemblements : on peut parler de notion d'émulation collective, générée par l'envie des plus jeunes d'atteindre le niveau des modèles, et par l'énergie musicale libérée dans ces rassemblements. Les quatre expressions artistiques du Hip-hop ainsi regroupées (Djing, rap, danse, graffiti) sont pour Bambaataa des moyens de divulguer un message universel dans la tradition de The 5 percents Nation ou des Black Panthers : connaissance, sagesse, compréhension, liberté, justice, et égalité face à la violence et l'oppression.

Les préceptes véhiculés par le mouvement Hip hop ont une forte valeur éducative et se veulent porteurs d'un code éthique strict que ses membres doivent suivre de façon quotidienne. En imposant des principes tels que le respect, la compétition et l'apprentissage, l'organisation permet à ses membres une liberté artistique sans égale dans un cadre donné.

Le message d'Afrika Bambaataa était clair : *"Je suis venu te prendre la tête pour te faire voir ce qu'il y a derrière les étoiles. Laisse tomber les ondes négatives qui guident tes pas vers la violence et suit nous, tu découvriras alors la puissance de la créativité qui sommeille en toi".*

Ainsi, le Hip hop apparaît comme un art total et soulève un mouvement de conscience de tout un chacun. De manière quelque peu utopique, le projet Hip hop et la composante Zulu envisageait de diffuser son message à travers le monde. Toutefois, bien que paraissant unanimes et semblables, les opinions populaires de chaque pays divergent et cela s'en ressent au niveau de la longévité et de la consistance du concept communautaire. Sans doute trop permissif ou bien pas assez persuasif, les conditions de vie aux USA stimulent les populations des autres territoires, mais pas au point de s'identifier totalement à la cause et de faire perdurer la mobilisation collective.

« L'appartenance au mouvement Hip hop n'adopte aucun caractère formel : ni carte d'adhésion, ni hiérarchie, ni leader, ni idéologie, ni structure organisationnelle. Le mouvement Hip hop s'apparente plus à une mouvance qu'à un mouvement tel un parti, un syndicat ou une église. Ce qui n'est pas incompatible avec une certaine force revendicatrice ou subversive. »[161]

Soulevant un problème structural, l'adhésion et la qualité expressive originelles du mouvement Hip hop se voient perturbées par un ensemble informel de facteurs qui effritent la pertinence de la revendication.

160 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
161 *Ibid.*

1. 3. 1. 2. Une identité

a) Une identification Hip hop

Par la liberté sous-jacente qu'induit cette mouvance sociale, la culture Hip hop se perçoit davantage comme un refuge ou un foyer social pour démunis qu'une organisation politisée menant une lutte de classes acharnée. Affirmant son enthousiasme à changer les mœurs et les conditions d'existence des minorités, la Nation Zulu fait appel à l'éveil communautaire et non pas au rassemblement rebelle et révolutionnaire.

« Plus qu'une étiquette « Zulu » ou « B.boy », c'est une attitude comportementale, intellectuelle ou philosophique qui signera l'appartenance d'une personne au mouvement Hip hop dont les fers de lance seront ceux qui portent au plus haut degré la maîtrise d'une expression artistique. »[162]

Le but de cette entreprise est de promouvoir le lien social par le biais des arts et de la culture. Loin d'une assignation quelconque à un rôle défini, chacun des membres peut proposer selon sa personnalité et ses affinités un contenu artistique qui marquera son appartenance à la culture Hip hop. Son désir expressif s'étend jusque dans la propagation d'idées novatrices ou la promotion d'une vision de vie paritaire et pacifique.

« Les fondements de la Nation Zulu par Afrika Bambaataa confirment le lien originel à l'Afrique (qui devient mythique) et posent une doctrine basée sur l'universalisme d'un comportement éthique de l'individu (non-violence en particulier). Ces symboles opèrent leur fonction d'unification. Ils maintiennent une espérance et réactivent une conscience sociale. »[163]

Fiers d'une histoire et d'une culture à part entière allant à l'encontre des caractéristiques de la société occidentale dans son fonctionnement et ses intentions, la Nation Zulu et le Hip hop ne tentent pas de masquer leurs intérêts en semant la confusion dans les diverses sphères sociales. Renouant avec leurs racines, les jeunes américains adoptent un schéma de vie traditionnel et universel. Significatif d'une volonté de s'émanciper des directives gouvernementales et autoritaires aux USA, le mouvements culturel Hip hop n'est pas ciblé sur les quartiers défavorisés. La construction historique de ces zones urbaines sensibles a favorisé la concentration d'immigrés ou descendants de l'esclavage qui a élevé son niveau de conscience au point de créer un mode de vie alternatif à la culture légitime.

---

162 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
163 *Ibid.*

Des expressions artistiques Hip hop, les acteurs de ce mouvement populaire urbain se structurent par la créativité, la performance et la diversité des activités**.** Ils s'orientent vers la paix sociale par le respect d'autrui et la promotion de valeurs positives via le principe de **t**ransmission. L'affirmation culturelle et la coïncidence avec certains mouvements de pensée envisagent les individus comme des sources presque inépuisables de créativité au service du bien commun.

Par la reconnaissance communautaire, l'usage de pratiques artistiques et le partage de codes communs, les acteurs Hip hop s'identifient à un degré de conscience sociale perceptible à travers une mentalité, une attitude, un mode de vie et un habitus.

b) Une culture populaire indépendante

Sur les mêmes bases philosophiques, l'Art dénonce comme *« le rap parle de l'oppression subie par la communauté noire, de l'histoire de l'esclavage, des revendications pour l'égalité. »*[164]

La société post-moderne dans le déclin de spiritualité et des traditions, met en place un système de régulation sociale comme encadrement institutionnel de référence qui déploient des dispositifs spécifiques afin de répondre aux besoins imminents.

La fondation des quartiers populaires de part et d'autre de l'Atlantique connaît des distinctions d'ordre humain, territorial et économique. L'émergence du Hip hop aux USA en tant que culture contestataire s'est opérée contre l'oppression ambiante et la subordination raciale imposée par la ségrégation.

Le déploiement de ses pratiques culturelles et de ses activités artistiques ont participé à sa démocratisation qui lie les individus malgré leurs différences et leurs conditions sociales. Le cas français dans l'adoption de ce jaillissement culturel suit le mouvement social et s'est inspiré des revendications et des conditions de naissance en Amérique pour mettre en avant les mêmes problèmes dans les quartiers populaires qui sont également touchés par les mêmes tensions sociales et des conflits avec l'autorité.

« L'institution (et l'institutionnalisation) de l'histoire du mouvement repose aussi sur des rapprochements historiquement et sociologiquement discutables entre ghettos américains des années 70 et quartiers populaires français des années 80. »[165]

164 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
165 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

Les similitudes en termes de précarité et d'incertitude nuançant le devenir social, le conditionnement idéologique et l'emprise politique façonnent les mentalités et amplifient les disparités entre les catégories sociales. Ce contexte relègue la jeunesse, la met en attente d'une amélioration de la conjoncture. Les jeunes à travers les activités Hip hop, se défont des attaches institutionnelles qui en quête d'autonomie, marquent une rupture avec les idées véhiculées par les représentations sociales et les stéréotypes faisant le jeu des politiques et des journalistes.

« Ces rapprochements sont légitimés par la représentation de la jeunesse « marginalisée » vivant dans des espaces sociaux précarisés. Certains jeunes qui s'expriment dans le Hip hop, ainsi que quelques artistes qui se désignent eux-mêmes comme les « pionniers du mouvement » s'auto-définissent à travers ces mêmes images sociales, largement véhiculées par les médias, du jeune marginal et désœuvré vivant dans une cité populaire. »[166]

Suivant une mouvance sociale de type communautaire et revendicatrice, les membres Hip hop se sont rapidement et dès le fondement impliqués dans une organisation indépendante de toute contribution institutionnelle garantissant l'authenticité du mouvement social et la force du message.

c) Une performance basée sur une reconnaissance mutuelle

En lutte contre les violences en tous genres, ce mouvement culturel s'est émancipé au moyen de stratégies discursives pacifiques, par l'emploi de procédés artistiques mettant en éveil une conscience populaire. Se distanciant des leitmotiv sociétaux, les expressions Hip hop offre un espace libre de choix et propice au dialogue pour se défaire des obligations institutionnelles.

« Face à l'imaginaire social sur les jeunes, la banlieue, l'immigration, le Hip hop contrecarre les processus d'aliénation, de modélisation, de normalisation en élaborant des stratégies de détournement et un art de l'esquive s'inscrivant dans une opposition entre la culture dominante et une culture de la résistance. »[167]

Les acteurs Hip hop ne prennent pas réellement position politiquement malgré l'aspect revendicateur. Ses modalités expressives par des biais artistiques n'alimentent pas des projets d'opposition au système, de révolution mais dénote plutôt d'une volonté de ses adhérents à se réaliser en parallèle des schémas de socialisation dictés par la société. La communauté autarcique, se mobilise pour une cause sociale ; et non pour bouleverser les codes ou pour monter une milice.

166 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
167 *Ibid*.

Bien au contraire, cette culture par ses objectifs dépasse les clichés et les préjugés pour créer sa place hors des standards. Notamment dans la pratique de la breakdance, le corps est mis à rude épreuve dans la réalisation de gestes virtuoses. Se présentant sous forme de jeux individuels ou collectifs, les organismes sont employés dans l'accomplissement d'un ensemble d'exercices physiques pratiqués en observant certaines règles. Pouvant donner lieu à la compétition ou à la prestation scénique, le caractère artistique ou sportif dénote de formes particulières en application. Lié à un répertoire et à un registre d'actions, l'aspect performatif de la Breakdance transcende les catégories pour mieux laisser transparaître l'effort musculaire et l'adresse technique exigé.

« La performance semble n'exister qu'au travers de la reconnaissance de son existence par la communauté, entrant dans un système de mise en représentation de valeurs et de signes reconnaissables et identifiés. »[168]

Par sa nomenclature, ses codes et son lexique propres, la danse Hip hop vise l'exploit afin de figurer de manière intense ce que le danseur veut illustrer ou faire ressentir. Alliant prouesses physiques et art de la danse, cette discipline du Hip hop a su tirer du spectaculaire une légitimité qui popularise sa pratique au point de toucher de nouveaux publics.

« La performance est le lieu de spectacle : Michel Bernard y voit une pratique rituelle qui permet au groupe social réuni de se contempler. »[169]

Les codes culturels Hip hop et les propriétés du breaking assurent une reconnaissance entre pairs, familiarisés avec les protocoles cérémoniels et usages coutumiers qui ritualisent la pratique.

d) Un problème idéologique soulevé par la culture

Les Arts et la culture permettent de lever le voile sur des idées préconçues, représentant l'étranger comme un danger potentiel. C'est dans le partage d'activité commune que les esprits sont voués à se comprendre et s'élever.

« L'idéologie construit le caractère universel, mais c'est la musique (et autres expressions) qui l'inscrit dans les pratiques car elles ne connaît pas les frontières. »[170]

168 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. *Le corps en question*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
169 *Ibid.*
170 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

La diversité culturelle est démonstrative de l'universalité et d'un héritage plus ou moins commun. Malgré des disparités dans les rites et sacrements, les sociétés, qu'elles soient « primitives » ou développées, disposent de cadres culturels qui délimitent la portée des pratiques sociales en leur donnant une signification fonctionnelle. La tradition dicte les comportements, et la culture considère l'ensemble de traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe outre les arts, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, le système de valeurs, les traditions et les croyances... et détermine la vision qu'un individu peut avoir du monde à partir de connaissances acquises au sein du même groupe considéré. Le mouvement Hip hop applique ces considérations pour identifier des problèmes communs et tenter de les résoudre collectivement par l'activité artistique. Elle s'articule autour d'une réglementation et d'une normalisation des comportements propres à ses formes de ritualisation.

« Une forte cohésion se crée autour d'une conviction, d'une démarche commune... Il n'y a pas de chef, de hiérarchie, d'organisation rigide, de lois explicites décrivant des rites d'entrée et de sorties. »[171]

La culture détermine en partie la vie d'un groupe, même si celui-ci construit également sa culture. Au niveau macro-social, le groupe répond de la culture nationale tandis que sur l'échelle micro-sociale elle correspond à la culture familiale. Les facteurs culturels sont nombreux, dégageant des bases communes qui amènent les individus à construire un référentiel de communication influant sur les attitudes et les comportements. Ce code fluctue au fil des interactions, même si le groupe significatif tente de conserver et transmettre des valeurs que ses membres partagent. Différent d'une entité institutionnelle, la communauté Hip hop a normalisé un modèle relationnel divergent de celui des gangs, des groupuscules politisés ou des associations représentant un collectif réuni pour un but commun et non lucratif.

« A la différence des bandes, il ne se créé pas un rapport de dépendance entre l'individu et le groupe. L'absence de lois n'empêche pas l'existence d'une force contraignante inhérente à toute dimension culturelle, un contrôle social qui se révèle lorsqu'un membre du groupe dépasse certaines limites, caractérisées principalement par un défaut d'adhésion à l'état d'esprit Hip hop. »[172]

Parfois, des membres sortent du cadre implicitement imposé par les conditions que posent ce type de vie en communauté. Une forme de déviance ou désaccord peut s'observer en son cadre.

171 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
172 *Ibid.*

e) Une identité fidèle à son territoire

Les activités artistiques du Hip hop s'implantent dans les rues et les lieux publics, enrichissant alors la composition même du territoire occupé. Plus qu'une simple appropriation d'une zone de vie, les disciplines Hip hop font de l'urbanité une source d'inspiration et de ses composantes un mobilier ou un support sur lequel s'exprimer. Engendrant un phénomène culturel populaire localisé, ce sont les périphéries urbaines qui sont représentatives de ce mouvement social de type identitaire. Une dynamique communautaire s'inscrit dans les actions et se répercute dans leurs zones de résidence marquant alors leur affinité et appartenance à leur quartier. Pour les jeunes, le Hip hop les confortent dans cette approche et se mêle alors le territoire et la question de la réputation.

Dans les années 70, aux USA comme en France, « *les banlieues souffrent d'une précarité considérable et d'une violence grandissante* », rencontrées par *« l'essor des gangs, de la drogue, du racisme. Les jeunes errent dans les rues, dansent dans les parcs. Le style est agressif à l'image du quotidien ». « 1976 se présente comme l'âge d'or du Breakdance dans le Bronx. Les crews se multiplient et s'affrontent, les quartiers se disputent leur réputation. »*[173]

Dans le projet universaliste émis pat le concept de vie Hip hop, la notion de défi est constituante du collectif sans pour autant émettre l'idée de compétition, de concurrence de domination entre les territoires et les individus. Il ne s'agit pas d'imposer ses manières ou sa vision des choses, bien au contraire, les rassemblements de danseurs transfigurent une certaine cohésion entre les individus qui se rejoignent au nom du mouvement et de leur activité. Les breakdancers revendiquent leur appartenance à un territoire particulier en évoquant un partage des conditions de vie avec d'autres groupes, marquée par l'adhésion à une mentalité qui se traduit par l'assimilation de codes culturels et sociaux propres à ces quartiers et à la communauté.

La danse est prise comme *« un objet de violence », s'exprimant au travers de rencontres sous forme de « block parties en tant que fêtes dansantes organisées dans les rues, utilisant le mobilier urbain » et provoquant alors « la naissance des breakdancers. »*[174]

La danse Hip hop inonde le milieu citadin, s'exportant progressivement des banlieues pour se diriger vers les centres des villes et les espaces publics comme des stations de métro ou des centres commerciaux. Les pratiquants de Breakdance prennent possession de leurs quartiers et envahissent les lieux touristiques ainsi que les zones à forte affluence.

173 Gamboa S., *Hip hop : histoire de la danse, Interforum Editis Scali,* Paris, 2008.
174 *Ibid.*

Cette activité comme les autres constitutives du Hip hop, permet à ses usagers de transcender les discriminations et les stigmates caractéristiques de leur appartenance ethnique et territoriale pour se défaire des aliénations et attractions de la société de service et par là même se construire une identité détachée des voies de socialisation institutionnelle.

f) Une identité Hip hop en jeu

La culture Hip hop est perçue comme un étendard identitaire qui marque une rupture avec la société et la culture légitime. Les membres de cette culture s'affichent de manière distinguée par des attitudes hors des codes sociaux conventionnels et par l'adoption de traits culturels étonnants pour le regard institutionnel. Semblant marginaux dans leurs pratique, les danseurs Hip hop se sentant mis à l'écart, trouve une activité commune qui donne une raison louable au rassemblement.

« Plus largement, le travail d'institution d'un groupe par élaboration et diffusion d'un récit affirment l'existence d'un passé commun à des pratiquants de Hip hop issus de différents pays et d'origines sociales hétérogènes participe à l'élaboration d'identités collectives. Cela n'exclut pas des luttes symboliques pour imposer une représentation légitime du passé et donc de l'identité du groupe. »[175]

Concernant le cas français, la création de collectifs autour des idéaux, maximes et pratiques Hip hop demandent aux membres de ceux-ci de se concerter pour définir les objectifs, de matérialiser l'identité du groupe et d'envisager comment exploiter par des moyens artistiques notamment dansés de faire passer un message. L'articulation de ces critères de production rendent parfois difficiles les relations et tendent les échanges pour diverses raisons.

« L'une de ces luttes dans le Hip hop renvoie aux catégories ethniques entre les noirs et les maghrébins. L'ethnicisation des rapports sociaux dans un contexte de domination en est la raison. Elle se traduit, dans les interactions, en conflits de valeurs culturelles, censés s'expliquer par des différences d'ordre ethnique et national. »[176]

En effet, pour ne pas déroger aux ambitions d'origine et pour renouer le dialogue avec la société, les danseurs doivent réfléchir et modérer leur discours malgré les antécédents historiques et les contraintes sociales actuelles. Un sentiment de rejet de la société se fait connaître parmi certains membres ou pratiquants qui trouvent à la fois refuge et force dans le repli communautaire et l'inspiration américaine.

175 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
176 *Ibid*.

« Les origines ethniques noires du Hip hop américain participent au processus de construction identitaire de certains pratiquants français, qui peuvent s'en réclamer en raison de certaines similitudes avec leur trajectoire sociale et familiale. »[177]

Principalement démocratisé au sein des sociétés occidentales, la culture Hip hop et le Breakdance rassemblent et voient majoritairement certaines ethnies constituer le panel des participants. Les mêmes facteurs liés à l'intégration sociale se font sentir, créant dans les banlieues ou ghettos des tensions environnantes qui poussent la jeunesse en proie à la vulnérabilité vers la violence, le gangstérisme et le crime organisé.

177 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

CHAPITRE 2 – L'HÉRITAGE DE LA CULTURE HIP HOP

2.1. L'univers Hip hop

a) Une définition du Hip hop

Pour intégrer les grandes lignes de cet environnement social, aborder ce mouvement étymologiquement et socio-linguistiquement semble éclairant dans sa constitution et son évolution.

« Le « Hip » est un parler propre aux ghettos des noirs américains (vocabulaire, sonorités, rythme de parole). Il est dérivé de « hep » qui signifie dans le « jive talk » (argot de la rue) « être affranchi, à la cool ». »[178]

Il atteste de la virtuosité du locuteur cherchant l'admiration de l'auditeur. Ce terme en apparence tiré du langage anglophone est en réalité un produit de l'histoire. Des conditions d'immigrations imposées par l'esclavage plusieurs siècles en amont, les langues africaines ont vogué par delà l'océan Atlantique pour se disséminer dans les quartiers ethniques nord américains. Les minorités issues de zones d'habitations disposent d'un patrimoine culturel riche en diversité et qui affirment une identité à la fois individuelle et communautaire.

« Hip vient du parler vernaculaire noir américain (...) pour désigner « ceux qui dans le coup », qui participent donc à la culture de la rue, à ses codes. Hop signifie bondir en anglais. Certains (...) voudraient voir dans le hip une empreinte des parlers de l'ouest de l'Afrique et renouer ainsi avec les origines noires. Hip serait alors à mettre en relation avec le mot wolof hipi, qui signifie regarde. »[179]

On constate phonétiquement qu'une sorte de mixte entre langues africaines et anglophone s'est instauré marquant alors une certaine adaptation rien que dans les termes, à la culture locale. Il est perçu une combinaison entre la culture d'origine et celle d'accueil donnant lieu à un hybride culturel se réclamant d'une adaptabilité à toute épreuve malgré les troubles historiques sur lesquels les relations entre noirs et blancs se sont fondées.

« « To hop » veut dire danser : allié au « Hip », cette indication nous révèle que la danse fut la première composante artistique à rendre visible le Hip hop. »[180]

178 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
179 Moïse C.et collab. de Mourrat P. ; *Danseurs du défi : rencontre avec le hip hop,* Z'éditions, Coll. Indigènes, Montpellier, 1999.
180 Bazin H., La culture Hip hop, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

La danse Hip hop prend racine dans le patrimoine culturel et l'héritage familial qui implique une éducation particulière, une transmission via une pédagogie spécifique et un caractère pragmatique quant à l'expression et la communication des problèmes d'ordre individuel ou collectif. Par sa déconstruction étymologique, rien que sa dénomination détermine un aspect indigène par raport aux codes de compréhension dominants.

Le Hip hop estimé en marge à plusieurs échelles ou différentes dimensions, doit pour se faire accepter, s'ajuster aux normes et représentations tolérées pour tendre à être rendue légitime.

b) Un mouvement et des arts encore méconnus

Contrairement aux produits de l'industrie culturelle, le Hip hop semble indépendant tant dans ses pratiques que dans ses aspirations, et s'écarte de tout aspect mercantile. Inspirés par des coutumes, philosophies et mode de vie différents, les dites « minorités ethniques » américaines se trouvent dans l'obligation de s'ajuster aux commodités locales. Par adaptation forcée, les habitants des ghettos entament une lutte pacifique et symbolique illustrative du changement social et descriptive de manière explicite des variations ou tendances nationales.

Entre accords et désaccords politiques, socialisation pour certains et relégation pour d'autres, réussite sociale et criminalité, le Hip hop offre une voie à la fois concrète et métaphorique, replaçant chacun sur le même pied d'égalité. Par son autonomie, les pratiques Hip hop suscitent à la fois intérêt et dégoût. Seul le journalisme vient alimenter les discours et renseigner les individus sur ces comportements en diagnostic, et sur ces populations qui effraient compte tenu de leur passif délinquant ou de leur éducation non conventionnelle.

« Le Hip hop montre une double affiliation de la rue et de la culture nord américaine donnant un mélange entre fascination et répulsion qui créé un mouvement de balancier au gré des périodes historiques ou des situations sociales vues par les médias ou les discours politiques. »[181]

Les reporters, chercheurs, politiques ou documentaristes véhiculent des idées préconçues, assénant de qualificatifs péjoratifs cette culture urbaine, en lui attribuant alors une fonction dérisoire. Présentée comme ludique et puérile, la culture Hip hop se voit targuée d'une inutilité sociale qui remet en question son efficacité. Mais, les jeunes les plus touchés par les mutations sociales, lancent des appels aux pouvoirs décisionnaires pour dénoncer les conditions de vie déplorables des ghettos.

181 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

« Le Hip hop sera affublé (...) de mode déclinant la superficialité... Il n'est pas réductible cependant à un effet de style ni à une simple expression d'un malaise ou d'une révolte juvénile, mais révèle une adaptation originale face aux problèmes rencontrés par les sociétés modernes. »[182]

L'art est le premier élément de la vie culturelle susceptible de restaurer le dialogue entre deux mondes - élitiste et populaire - qui semblent antagoniques. Une mobilisation populaire voit le jour et prend la forme de regroupements d'individus qui mutualisent les interrogations sur leurs conditions d'existence. L'élaboration indépendante d'une organisation à caractère social soulève l'idée que les populations démunies et clivées prennent conscience des possibilités collectives de négociations.

« *Chacun peut se projeter dans ce mouvement en développant un jugement critique. Une nouvelle génération apprend à se jouer de la contradiction entre art populaire et art officiel, culture de la rue et culture académique, parcours autodidacte et intégration économique*. »[183]

c) Des repères propres à la communauté

Désœuvrés et laissés pour compte, les membres de la communauté Hip hop créent une nomenclature spécifique à leurs besoins et leurs attentes pour répondre à l'absence d'écoute et d'action des représentants politiques. C'est dans le développement de stratégies communicatives de type artistique que s'opère la « magie Hip hop ». C'est en effet à partir de rien que se construit une image rénovée et enchantée du monde social.

S'écartant des standards artistiques[184] tout en respectant l'encadrement institutionnel et publicitaire, la mouvance sociale et culturelle Hip hop reconnaît son essor à travers les Arts, qui regroupent l'ensemble des disciplines artistiques qui sont consacrées à la beauté ou à l'expressivité des lignes, des formes.

Loin de la pop-culture et d'une perpétuation culturelle mais s'imprégnant des formes et usages artistiques modernes, les activités Hip hop liées à une époque et un milieu social précis, visent en effet la création d'objets ou de mises en scène spécifiques destinées à produire chez l'Homme un état de sensibilité plus ou moins lié au plaisir esthétique. Les aptitudes ou l'habileté à se réaliser dans ces pratiques urbaines récentes reviennent à manifester un sens conforme à l'idéal esthétique et aux traditions dans la transmission de traits culturels particuliers.

182 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
183 *Ibid*.
184 Becker H.S. ; *Les Mondes de l'art* ; Flammarion, coll. « Champs arts » ; Paris ; 2010 [1982].

Prenant appui sur les fondements démocratiques, des inspirations liées à un héritage culturel traditionnel et des conditions environnementales spécifiques, la jeunesse des quartiers sensibles américains pour se sublimer, rend ergonomique le milieu urbain.

« La culture Hip hop se forge et évolue dans la construction perpétuelle de cette alliance entre des arts et des messages, d'où la tendance créative... Le Hip hop utilise, s'inspire, récupère ou détourne à son profit les relations sociales, les instruments de communication, les espaces de la ville pour les recomposer, les reconstituer en y développant des stratégies particulières d'intégration ou de résistance. »[185]

Paraissant ludiques ou futiles, les activités Hip hop ou les rassemblements dans les block-parties manifestent bien le fait d'une construction d'une culture de crise. C'est en réponse à la ségrégation, la précarité et à l'instabilité que les membres de la culture Hip hop se sont retrouvés. Reliés par leurs conditions d'existence comprenant incertitudes, misère et isolement, les individus se sentent forcés et contraints de vivre par eux-mêmes, dans l'entraide communautaire.

« Aux USA, il s'agit de la lutte pour la survie tandis qu'en France cela répond à la question de l'intégration. On observe une logique identique qui développe le fait de pouvoir s'adapter, se protéger et modifier un contexte social et culturel. »[186]

N'étant pourvu d'un système social universel comme en France, la pauvreté s'exerce de manière plus concrète aux USA et ceci catalyse la progression de ce phénomène social.

d) Un mode de vie Hip hop

La culture Hip hop semble n'être qu'une reproduction moderne des rites anciens et des mœurs du pays d'origine, la réhabilitation du sacré ou la rénovation de traditions pour s'adapter aux conditions locales consiste à jouer un rôle social de prévention, d'expulsion de la négativité et d'exutoire par sa qualité de représentation expressive.

« Le Hip et le Hop traduisent le défi lancé à soi-même et aux autres... défi comme impulsion qui anime l'ensemble des expressions artistique. »[187] *****

Le Hip-hop s'inscrit dans l'idée de toujours d'atteindre le sommet et se conçoit comme une réponse à un environnement plus ou moins hostile, celui des centres urbains marqués par la crise.

185 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
186 *Ibid.*
187 *Ibid*.

Hors des processus des industries culturelles[188], à l'écart du système mercantiliste et proche de son héritage culturel, ce phénomène urbain se détache des liens sociaux et commodités imposées pour mieux se libérer par le tissage d'un lien communautaire et se livrer à une activité sociale non guidée et respectueuse de l'histoire. Par la détermination de toute une déclinaison qui s'observe à travers les pratiques et l'attitude Hip hop, chaque membre rend hommage au patrimoine par son comportement et se complaît dans la reconnaissance entre groupe de pairs.

« Le Hip hop a un langage, une manière de vie, un état d'esprit, des signes de reconnaissance, le sentiment d'appartenance revendiquée ou attribuée, une histoire, une mémoire et une prospective, une économie. »[189]

L'auto-subsistance, l'autosuffisance et l'autodidaxie sont les bases de ce mouvement social qui tend à se démarquer des réglementations entachant la réussite sociale et de la dépendance aux institutions gouvernementales. Par son mode de vie et ses projets, la culture Hip hop tente de s'ajuster aux exigences sociales et vise à préserver l'identité personnelle de chacun tout en solidifiant les liens communautaires qui structurent le mouvements. La consolidation des liens en membres favorise un climat propice à la créativité et au partage sollicitant alors le moyen artistique pour exprimer les troubles causés par l'ordre social.

« Le terme Hip hop désigne la culture qui englobe la breakdance, la danse freestyle, l'art des graffitis, le style vestimentaire, le langage argotique ou celui de la rue, le look b. boy et b. girl et le rap, c'est la tchatche rappin' (parler en rimes et en rythme) sa musique et ses disques. »[190]

Ainsi, tout mode d'expression Hip hop se complète les uns les autres pour former un ensemble communicatif qui créé un univers satellitaire au monde social légitime. Paraissant distinct dans ses formes, mais semblant s'ajuster aux normes et contraintes sociales dans son fond, la culture Hip hop s'illustre comme une alternative à l'échec social et tel un support identitaire tirant sa force artistique dans ses revendications et dans son aspect communautaire.

188 Charnas D., *The Big Payback. The History of the Business of Hip-Hop* ; N.Y., New American Library, 2010.
189 Bazin H., La culture Hip hop, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
190 *Ibid.*

2. 2. Des pratiques artistiques

a) Une affiliation à l'héritage Hip hop

L'expression Hip-hop dégage toujours un impact esthétique aussi puissant. C'est une recherche où chacun est auteur de sa propre pratique et peut changer l'intrigue de sa propre histoire. Le Hip-hop est d'abord cette prise de conscience où les disciplines constituent la matrice de messages, de représentations sur le monde, de règles de vie, de connaissances, de compétences… c'est une œuvre humaine autant sociale qu'artistique.

Recentré sur les quartiers périphériques des agglomérations, le Hip hop ne stigmatise[191] pas les individus et laissent le particularisme et la singularité de chacun comme élément constructif du collectif. Ce n'est pas une culture de la différence mais pas une culture de l'uniformité non plus. Chaque membre participe à l'élan culturel et propose dans son activité d'alimenter le dialogue interne au groupe et de restaurer une entente avec la société dominante. Regroupés par des similarités circonstancielles et normatives, les jeunes construisent leur identité entre pairs sans chercher la discrimination ou la subordination, mais plutôt en s'insérant dans un système où tous les membres contribuent par sa participation à la pérennisation et à la prospérité de leur collectif.

« L'origine populaire des expressions artistiques du Hip hop n'aide pas à reconnaître ce phénomène comme mouvement culturel à part entière car il n'est pas considéré comme un art « noble ». »[192]

Loin de reconnaître cette culture où les membres Hip hop sont considérés comme marginaux voire dissidents, les institutions gouvernementales se réfèrent aux répertoires classiques et dans le registre de la danse, pensent que la Breakdance sort des conventions techniques et artistiques déjà connues. Par son origine populaire, tolérer le breakdance en tant que pratique dansée légitime tiendrait alors à considérer un nivellement de la culture par le bas.

L'essor culturel populaire n'est que le manifeste de troubles et tensions masqués afin d'éviter le conflit. Des ajustements font l'objet de stratégies politiques qui ont pour ambition de négocier avec la population en vue de résorber les inégalités et inclure tous les individus. Perçus comme indigènes et étrangers à la culture dominante et à la variété déclinée dans le paysage audiovisuel contemporain, les activistes Hip hop et breakdancers se voient lutter pour conserver leurs droits à l'expression de leurs sentiments librement et comme ils l'entendent.

191 Goffman E., *Stigmate*, Minuit, Paris, 1975.
192 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Laissés pour compte, les jeunes s'adaptent et poursuivent leur propre voie. Loyaux envers l'héritage culturel légué par les générations pionnières, les pratiquants des diverses activités Hip hop n'envisagent pas de renier le patrimoine, ni de faire un déni des origines du mouvement, et encore moins de collaborer pour voir son mode de vie normalisé et déformé.

b) L'impact des activités artistiques du Hip hop

Le Hip-hop regroupe les arts de la rue concentrés sur trois pôles. Sur le plan musical, le rap et le djing se développent par zone d'influence géographique puis comme tendance musicale signée par les majors (compagnies du disque) et intégrée dans l'industrie culturelle (victoires de la musique française). À l'échelle corporelle, la street dance devient un nouveau courant contemporain avec la montée des premières compagnies professionnelles sur scène au théâtre.

« Le conflit oppose les « anciens », perçus par les amateurs de battles comme old school, et qui se définissant eux-mêmes comme des pionniers « aux nouveaux » (les jeunes). Cette dialectique se fonde pour les premiers sur quelques principes du légitimisme culturel, et pour les seconds sur la technique et la performance. Ainsi, pour les chorégraphes, comme pour les acteurs institutionnels, le travail de création (composition chorégraphique) est extrêmement valorisé et renvoie à une mise en forme « élaborée » des techniques de danse, tandis que la compétition et la breakdance, qui constituent les techniques en jeu dans les battles, sont à peu de choses près renvoyées à l'expérience pratique spontanée, tape à l'œil »[193].

Et au niveau graphique, les graffeurs ou taggers s'exposent en galerie tout en continuant les sessions illégales sur le terrain. Le graff préserve en cela un côté « sauvage » à coté du travail en atelier. Comme dans tous les courants culturels récents, ses pionniers sont encore vivants mais méconnus des nouvelles générations.

« Le conflit générationnel ne s'ancre pas seulement dans la différence d'expérience tracée par le décalage d'âge et d'époque, mais bien dans un différenciation sociale et de rapport à la culture légitime entre plusieurs types de « jeunesses populaires », manifestant un paradoxe entre une fidélité au groupe, au quartier, aux origines et l'adoption des principes véhiculés par la socialisation institutionnelle »[194].

Certains désaccords se font ressentir au sujet de la paternité de certaines techniques ou bien de l'origine géographique de certains styles.

193 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
194 *Ibid*.

Dans l'évolution constante de la société entre crises sociales, guerres et terrorisme, la jeunesse s'invente d'autres repères, une nouvelle philosophie. A défaut d'être acceptés et de se voir octroyés une place dans la société, les jeunes perçoivent dans les pratiques Hip hop un moyen de communiquer adapté à leurs besoins, une possibilité de se socialiser entre pairs et une chance de pouvoir concilier deux mondes en apparence antagoniques.

Les codes issus de l'univers des banlieues et ceux dictés par la société sont en difficile coordination ; les arts Hip hop construisent une passerelle culturelle potentiellement bénéfique pour la société. L'approche de la citoyenneté dans le monde contemporain développe la conception d'une diversité du terme pour une même finalité, c'est à dire rendre des êtres sociaux (civilisés) dans une même société. Il n'existe pas une vision unique de l'éducation mais plutôt une multitude.

c) Des procédés communicatifs innovants et indépendants

Le langage spécifique issu des quartiers urbains reprend à la fois un système vocal, graphique et gestuel remplissant leur fonction de communication. Mode d'expression propre à un sentiment ou à une attitude, le langage employé par la jeunesse des cités se caractérise par une manière propre de parler au groupe social Hip hop. Cela s'opère par un ensemble de procédés dans l'expression de leurs sentiments et de leur conception du monde notamment à travers la Breakdance.

« Au milieu des années 70, ces expressions prennent une densité particulière en se regroupant sous le label « Hip hop ». Des USA, le Hip hop arrive en France comme un « tout ». Il sera d'abord imité, puis digéré, enfin reconstruit. »[195]

Ce phénomène naissant des rues des grandes agglomérations américaines connaît un franc succès qui s'internationalise et prend une ampleur considérable car il touche manifestement une forte quantité d'individu de par le monde. En effet, ce ne sont pas uniquement les minorités ethniques américaines qui subissent le changement social et le tournant idéologique global.

Par ailleurs, les problèmes sociaux sous-tendant aux conflits et tensions entre décisionnaires et populations désœuvrées s'émancipent au-delà du Continent nord américain. Le coup d'éclat que le Hip hop et ses modes d'expression suscite réflexion, compréhension et adaptation à cette culture aussi bien concernant les pouvoirs publics que les populations outre-Atlantique. La diffusion rapide de ce mouvement social favorise son assimilation auprès des publics aux profils identitaires plus ou moins similaires sujets aux mêmes conditions d'existence.

195 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

Toutefois, malgré de nombreuses similitudes sur le plan social, les normes indiquées par la nomenclature Hip hop et les propriétés de ces pratiques culturelles en font l'étendard d'une revendication pacifique des conditions de vie au sein des quartiers sensibles, et permettent par ajustement aux normes des sociétés diverses manière de compenser par universalisme la distinction et la différenciation inhérentes à chaque société.

« Le Hip hop instaure de multiples interfaces et différents niveaux de relation où ne figure pas de bloc communautaire rigide, mais une culture éclatée faite de bricolage. »[196]

Son expansion s'explique par une reconnaissance de la différence comme atout majeur à la démarcation. Beaucoup moins catégorique que de nombreuses institutions, la communauté Hip hop bâtit son collectif autour d'un universalisme et d'un humanisme qui relativise les conditions de chacun. Par l'usage de formules impersonnelles comme il est clairement observable à travers la création de pseudonymes, l'univers Hip hop garantit l'intégrité de l'individu tout en lui permettant de partager sa vision du monde, ses connaissances, sa technique ou bien ses œuvres.

Les voies artistiques Hip hop envisagent le style, la performance et la sensibilité pour stimuler les émotions et la réaction du public par la réflexion ou un retour personnalisé.

d) Des inspirations communes aux arts Hip hop

Ce mouvement culturel accepte les différences par la créativité et le rassemblement, et se distingue de la dynamique sociétale qui vise à gommer les divergences. En-dehors de structures gouvernementales, cette sous-culture urbaine issue du milieu populaire, créé des manières d'être et s'invente une conception de la vie qui chamboule la vision du monde global. Ses maximes et ses propriétés en font une entité morale qui réhabilite les minorités dans leur socialisation, que ce soit au sein de leur groupe identitaire ou communautaire.

Malgré une attitude et un état d'esprit particuliers et suivant les principes démocratiques, le Hip hop envisage à travers son expressivité une ouverture au dialogue avec les instances de régulation afin de faire évoluer les droits de chacun. Cette tentative personnalisée et inédite de communication peut paraître hostile, violente ou même désuète selon les points de vue. Pour autant, le caractère évocateur des us et coutumes Hip hop ébranle les discours, et par sa symbolique[197] transmet des émotions en exprimant une certaine sensibilité à l'état de fait social.

196 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

197 Barrier G., *La communication non-verbale ; comprendre les gestes : perception et signification,* Éd. ESF, Série Développement personnel, Issy les Moulineaux, 1996.

La notion de défi se révèle dans la volonté d'être et de se montrer le meilleur possible ; de rechercher la perfection par la quête de sens et de sensations personnels. En résonance avec l'esprit de compétition, la provocation venant des jeunes de banlieue est davantage perçue comme un moyen de détourner les luttes violentes et l'idéologie de la réussite dans un engagement constructif.

La question du respect, pour sa part, occupe une place centrale dans le mouvement. Ce concept matérialise le principe d'acceptation des différences d'autrui. En effet, le plaisir d'être ensemble est préféré à la violence, d'où le « fresh » ou plus communément appelé « l'esprit fresh » qui se caractérise par une attitude avenante, tolérante. Le « freshman » est le débrouillard énergique qui sait se faufiler entre les problèmes et adopter une attitude positive malgré les difficultés.

Le rap, la danse ou les graffs prônent la non-violence et ont pour objet de résoudre les conflits en préservant la dignité des individus. L'antiracisme est un pilier du mouvement prenant racine dans son principe fondateur de mixité sociale. Le Hip hop ne nie pas les différences entre les individus mais refuse tout jugement de valeur en les plaçant sur un plan égalitaire.

A partir de cette conception, les pouvoirs publics - tendant à se rapprocher de leurs origines universalistes - vont intenter des actions basées sur l'assimilation, puis la restitution des maximes et pratiques Hip hop, dans une version interprétée politiquement et conforme à leurs attentes. Percevant la philosophie, la symbolique et l'efficacité dans le dialogue, les arts Hip hop pour le moins ignorés deviennent une possibilité innovante et actuelle de faire évoluer les modes de vie, les mentalités ainsi que les représentations collectives.

Malgré des formes discutables, les pratiques artistiques Hip hop, dépourvues de leur subversivité offrent des media diversifiés et des supports ajustés à la transmission de valeurs ou à l'émission de mentalités qui visent la cohésion.

e) Des pratiques culturelles en autogestion

L'autonomie relative aux conditions de pratique originelles démontre une certaine vision éducative qui s'affirme par une transmission des savoirs et du patrimoine Hip hop. La coopération et la cohésion offre un climat propice à l'intégration, à la socialisation et à la construction identitaire.

« Les jeunes n'ayant pas de salles pour se réunir, vont s'amuser à créer ces danses à la beauté sauvage dans la rue, les bouches de métro, les cages d'escalier, hall d'immeubles, caves, hangars, peu importe le lieu du moment qu'on peut danser. »[198]

198 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Néanmoins, la Breakdance dans sa pratique répondant à un cadre informel, permet la libération de pulsions qui sortent des normes conventionnelles et institutionnelles pour mieux se réinventer un univers en adaptation avec l'environnement qui fait appel à l'instinct et à l'harmonie avec les éléments. Le milieu urbain devient alors un matériel qui substitue les besoins en salles, scènes ou gymnases. L'espace public est envahi peu à peu par les danseurs qui inondent les lieux de circulation des individus et les jeunes apprivoisent leur technique de danse sans contraintes sociale hormis la composition du mobilier urbain[199].

« Le groupe accueille le geste proposé, se réjouit de la différence qu'il autorise et encourage, mais rejette ce qui ne correspond pas au code, à l'idéal du groupe à l'autre. Il régule, il maintient la loi, protège contre les tentations narcissiques, les épanchements émotionnels trop débordants, les excès de violence. Il maintient un ordre auquel les expressions individuelles doivent se soumettre, celui de l'autre commun. »[200]

En apparence, une comparaison entre les normes de conduites Hip hop et un système anarchique pourrait être tentée. L'autogestion se matérialise au moyen d'une codification et de représentations collectives conditionnant les pratiques sans outrepasser les valeurs universelles et de respect d'autrui. La violence perçue dans les défis est relativisée par l'expression d'un sentiment et non dans la recherche d'un conflit personnel. Les actes violents sont réprimés. Tout abus s'écartant des principes Hip hop est jugé par les pairs où le traditionnel et le cérémoniel sont plébiscités. La configuration cérémonielle des rites qui normalisent les conduites en danse Hip hop sollicite une appréhension de soi et du monde qui nous entoure qui par des procédés à la fois artistiques et esthétiques propres à la Breakdance viendront mettre en exergue un détournement de la violence physique, symbolique et imagée en guise d'expression populaire.

Pour éviter de désagréger le lien social et d'engendrer des conflits ou de la violence, la structuration communautaire du Hip hop se fonde sur une organisation autonome. Le "lifestyle"[201], la mentalité et les pratiques sont réglementées par le bon sens, la tolérance et la volonté de communiquer par la création artistique. Initialement sans labels, producteurs ou managers, les pratiquants des arts Hip hop voient leur conditions de production changer.

199 Riffaud T., Recours R., & Gibout C. ; *Sports et arts de rue : être citadins autrement !* ; Loisir et Société/Society and Leisure, 38(3) ; p.423-435 ; 2015.
200 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
201 Wheaton B. ; Understanding Lifestyle Sport: Consumption, Identity and Difference. ; 2003.

f) Des tensions sociales et raciales apaisées

Un des points forts de la culture Hip hop vient du fait de son universalisme qui à travers ses membres et ses disciplines artistiques transcendent les clivages, détourne la violence et joue un rôle dans la socialisation des déclinés comme marginaux.

« Si les origines afro-américaines du mouvement sont soulignées dans la légende de Bambaataa, ce qui est particulièrement retenu dans les espaces institutionnels où ce récit est diffusé, ce sont les possibilités de transformation de ce trait ethnique en lutte contre le racisme et la violence sous-jacente aux conflits inter-ethniques en « attitude positive » en « actes créateurs », en « respect de l'autre » en acceptant un certain pluralisme ethnique. En ce sens les politiques publiques travaillent l'image du Hip hop en corrélation avec les logiques d'intégration sociale portée par les politiques jeunes. »[202]

L'univers Hip hop et notamment la Breakdance s'inscrit dans une cohérence entre cohésion et productivité en termes artistiques. La mixité sociale des quartiers populaires catalyse la création à partir d'une diversité culturelle qui inspire les pratiquants des activités Hip hop. Les liens qui se créent entre les membres de la communauté Hip hop évoquent une volonté de partage, de communion et d'invitation qui provoque la réflexion des pouvoirs publics à son sujet compte tenu de l'atmosphère régnant au sein de ces quartiers et du peu d'échanges avec leurs résidents.

« On insiste plutôt sur ce qui peut rassembler les jeunes des cités que sur ce qui peut le diviser. Les acteurs institutionnels ne cessent d'ailleurs d'invoquer la lutte contre le racisme, le combat contre la violence et les identifications ethnicisantes de quelques jeunes. »[203]

Malgré les conflits internes aux cités entre groupes de jeunes ou plus communément appelés « bandes », les représentants politiques perçoivent une opportunité à saisir en tentant de décrypter les codes et mécanismes qui favorisent l'entente entre les jeunes. Il est question ici de comprendre ce qui unit la jeunesse et de définir les éléments qui pourraient contribuer à renouer le dialogue avec les institutions publiques garantes de la préservation des droits inaliénables et individuels.

« Hugues Bazin dit que la culture Hip hop n'est pas exempte de stratégies identitaires assemblées dans le rapport de minorités à une société dominante. »[204]

202 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
203 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
204 *Ibid*.

Les conflits raciaux, les tensions de classes sociales ainsi que les problèmes liés à la pauvreté et à l'éducation montrent dans les faits des décalages politiques entre les discours et les actions. En effet, l'idéal de société comme il est suggéré à travers la République sous modèle démocratique ne parvient pas à équilibrer la logique politique avec la réalité sociale. La confrontation entre deux échelles de société, l'une micro- et underground englobée dans la macro- et légitime, s'inscrit dans un schéma relationnel collaboratif, indiquant une supervision des actes.

Conclusions : Une bipolarité entre citoyenneté et communauté

Lourd d'un héritage colonial ayant encore un impact dans la civilisation occidentale, le phénomène populaire Hip hop s'est élaboré sous l'impulsion de divers facteurs. C'est par un contexte social et politique particulier, une conjoncture économique en récession, une configuration sociale discriminatoire... et d'autres raisons ou motifs que cette dynamique fut entreprise.

Fort de sa philosophie, de son caractère universaliste, de ses codes et modes d'expressions artistiques, le Hip hop remplit une mission sociale cristallisant un éveil communautaire qui propose un mode de vie alternatif aux convictions de cohésion, de respect, de transmission, de production et de partage. Par son côté avant-gardiste, il provoque à la fois stupéfaction et inquiétudes. La structuration en autonomie, que ce soit d'un point de vue territorial ou social, ne paraît guère rassurante car ces pratiques restent plus ou moins en définition. Une identité s'est forgée dans cette entité et porte certains espoirs dans la lignée de grands courants contribuant à la liberté et à l'égalité. Fidèle à un patrimoine ancien, les moyens utilisés par les acteurs du Hip hop pour évoquer leur discours sont ajustés à l'environnement urbain lié au mode de vie moderne.

Les modes d'expressions Hip hop respectent une éthique, se réfèrent à une nomenclature spécifique et détermine une terminologie selon les activités qui manifestent un réel monde parallèle, se déterminant par le qualificatif "underground". Se basant sur des références communes et partagées, l'usage artistique offre une voie tout aussi pertienente que divertissante. Les rassemblements de quartiers contribuent à l'émulation collective et favorise la création. Une attitude ainsi qu'une optique de vie se dessinent chez les membres de la communauté Hip hop, qui créé un vecteur de socialisation subsidiaire se suffisant à lui-même.

Des relations sociales pacifiques, le défi alimente le collectif et vient contrecarrer le schéma meurtrier esquissé par la guerre des gangs, la criminalité et les heurts avec les autorités.

Comme un renouveau culturel, le Hip hop semble être issu d'une mûre réflexion qui tend à conjuguer ritualisation en référence au multiculturalisme et revendication des conditions d'existence relatives aux droits fondamentaux et au traitement de certaines populations. La culture Hip hop apparaît comme un support d'identification qui permet la reconnaissance entre pairs en valorisant la créativité, la participation, l'échange. En vue de consolider les rapports entre jeunes de quartiers, c'est dans un élan constructif que les activités artitiques Hip hop ont connu en popularité malgré un certain dénigrement des industries culturelles et des institutions.

Ainsi, compte tenu des conditions d'émergence de ce phénomène culturel post-moderne, un tel essor ne peut s'expliquer que par l'unique attrait au ludisme des pratiques et des rassemblements. C'est bien dans une dynamique sociale et configuration politique particulières que la culture Hip hop s'est démarquée et construite un mode de vie, un style et une mentalité à part entière.

Qu'en est-il de son héritage ?

3. 1. Le Hip hop : un phénomène de mode

3. 1. 1. Post-modernité et changement social

a) Un échec culturel causé par la globalisation

La standardisation des modes de vie directement liée à l'essor de la société de biens et de services brisent l'autonomie des individus et les formatent de manière à remplir leurs contrats correspondant à leur position d'agent social. L'élimination progressive des attraits culturels s'accompagne d'un accroissement des inégalités qui crée un contexte social défavorable, propice au désenchantement du monde[205]. Les repères sont chamboulés et perturbent les manières de vivre, ayant pour conséquence de niveler la pauvreté économique, sociale ou culturelle au point de créer une nouvelle classe sociale sans aspects identitaires distincts.

La moyennisation de la population émet une image paradoxale de l'individu en le situant entre le particularisme lié à l'individualité et la singularité de chacun par son appartenance à aucune catégorie définie. La classe moyenne issue de la tertiairisation de l'économie (du salariat) et du déclin d'une conscience collective populaire, marque un tournant historique dans la matérialité culturelle. Le registre symbolique laisse place à l'esprit scientifique tandis que la ritualisation ou le sacré fait office d'hérésie ou bien relève du mysticisme. Le 20ème siècle s'illustre par une multitude de bouleversements civilisationnels qui se caractérisent par l'évolution des mentalités, le progrès technologique, les mutations sociales et adaptations économiques[206].

Boudon et Bourricaud dans leur dictionnaire critique de Sociologie en 1983, caractérisent trois facteurs de la modernité qui influent sur ce processus, avec tout d'abord la mobilisation déterminée par la rapidité de circulation des individus et des biens ainsi que l'information à l'intérieur d'une société. L'industrialisation lourde est supplantée par l'impact des nouvelles idéologies de l'information et de la communication. Ils ajoutent à cela le facteur de différenciation par la division du travail social qui implique une hiérarchisation, des statuts, des compétences, un savoir-faire et non plus selon l'appartenance familiale. Enfin, ils reviennent sur le principe de laïcité qui relate la séparation entre l'Église et l'État. La démarche laïque requiert l'autonomie des individus. La culture sociale, politique, éthique, les mentalités et les comportements sont désormais gouvernés par un individualisme, marqué par le désir de réalisation de l'attention portée au corps.

205 Weber M. , *Le savant et le politique*, trad. par J. Freund, Plon, Paris, 1959.
206 Dubet, F., *Le déclin de l'institution*, Éd. du seuil, Paris, 2002.

De manière globalisée, les Guerres idéologiques, la nouveauté du Régime, la modernité par la foi en la technicité, le recul de la métaphysique apparaissent comme des facteurs aggravants du changement social au sein des sociétés occidentales. Toutes ces conditions mutualisées ont façonné le monde d'aujourd'hui et concernant l'époque du 20ème siècle, ont engendré le climat social dépeint où les enjeux politiques et les intérêts économiques sont prioritaires aux conditions d'existence des couches populaires. Les valeurs et préceptes du Hip hop visent à pacifier les mœurs. Par son adaptabilité et sa capacité d'audimat, les nouveaux outils technologiques permettent de voir, analyser ou tout simplement se renseigner sur diverses pratiques du monde entier à la seconde.

« La technique Hip hop aujourd'hui est celle qui est utilisée dans la plupart des clips, dont beaucoup sont d'une certaine vulgarité, avec tout l'effet de standardisation et de diffusion possible »[207].

Désormais, ce qui est inconnu peut être découvert ou compris en rien de temps avec internet et les divers supports numériques. La Breakdance est alors plus visible que jamais, dépassant ses frontières territoriales et surpassant les présentations journalistiques stéréotypées et le public quel qu'il soit peut interpréter comme il l'entend ce qu'il perçoit sans a priori.

« Le Hip hop s'inspire de tout ce qu'il leur plaît. On y reconnaît de la danse africaine, de la capoeira brésilienne, du flamenco espagnol, de la danse indienne, du butô japonais, de l'acrobatie, de la danse contemporaine, jazz, classique... »[208]

L'héritage légué compris dans la mixité sociale et le cosmopolitisme américain traverse les années par le biais d'activités techniques, performatives et fédératrices. Les pouvoirs publics quant à eux, déploient de multiples politiques et tout un arsenal de dispositifs éducatifs et sociaux en ajustement avec la promotion culturelle pour séduire la jeunesse par la mise en abîme du droit à l'égalité, en cristallisant leur appartenance ethnique.

Le patrimoine et la symbolique dont regorgent le caractère universalisant et sacré des arts Hip hop, impliquent cohésion, concertation et transmission de pratiques traditionnelles rénovant les coutumes ancestrales. Les institutions notamment scolaires peinent à faire régner l'ordre et dispenser leurs enseignements et activités sereinement, et la réhabilitation de traits culturels contribue à l'incorporation institutionnelle de la diversité comme pour le cas du Hip hop.

207 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
208 *Ibid.*

La manière d'être, de penser, d'agir plus ou moins ascétique reprend un mode de vie essentialiste qui positive un rapport à soi, aux autres, aux choses qui sort des motivations et idéologies individualistes. Notamment au sein de quartiers difficiles, une compromission culturelle et sociale serait bienvenue pour adoucir le climat social et permettre à certaines populations d'accéder aux mêmes conditions que tout un chacun.

Le dialogue étant pratiquement rompu comme le suggère la formule « fracture sociale » de Jacques Chirac il y a quelques années, pour faire passer un message ou comprendre celui de la population, un consensus doit être trouvé entre société politique et civile. A constater les effets plutôt positifs de la culture Hip hop au sein même des quartiers populaires, il semblerait que le message de paix envoyé par Bambaataa et comparses ait été relativement bien perçu. Le Hip hop touche apparemment les jeunes des ghettos américains et banlieues françaises au point de considérer ces caractéristiques majeurs comme des atouts au dialogue, à l'intégration culturelle par la construction de projets et à la formation en vue d'une insertion professionnelle en ébauche.

Le calque institutionnel réactualisant les rites Hip hop selon ses exigences, pourrait servir de pont à l'inclusion sociale des marginaux par la négociation patrimoniale et culturelle.

b) La post-modernité facteur de changement social

Le post-modernisme serait la conscience de tout, un bricolage technique et pratique. Ces composantes permettent au Hip hop et à la breakdance de survivre et de s'adapter. Il serait un ajustement au dérèglement occasionné par l'accélération du progrès scientifique et l'affaiblissement du sacré. C'est la transformation occasionnée par les différentes politiques qui est à observer. C'est dans ses structures et donc l'évolution des mentalités qu'elle s'opère. Elle s'observe et se décline par étapes successives venant déconstruire les éléments qui ont permis au Hip hop de se constituer.

La post-modernité repose sur un contexte favorable à une nouvelle forme de tribalisme se formalisant ici par le Hip hop et se concrétisant par la pratique de la Breakdance. Cette ère se manifeste par la fin des idéologies, « des grands récits », de l'affaiblissement des corps sociaux (syndicats, partis, église…).

Le néo-tribalisme est une relation de cause à effet de la fragmentation industrielle. Il y a émergence d'un néo-tribalisme reposant sur le besoin de solidarité et de protection caractérisant l'affaiblissement social. Le développement de formes d'adaptation face aux mutations sociales et cycliques est indissociable au post-modernisme.

Le temps que l'on peut considérer comme témoin des changements sociaux ; constatent certains bouleversements au niveau des médias par exemple. Individualisme et institutions s'alimentent mutuellement pour satisfaire des besoins en adaptation à l'évolution des mentalités. Les institutions sociales sont de plus en plus abstraites et désincarnées. Elles ne semblent plus en prise avec l'exigence réaffirmée de proximité. L'enchantement du monde se développe par le retour en force de cette image niée ou déniée : image télévisuelle, virtuelle, intellectuelle, politique… Chacun doit se donner à voir, se mettre en spectacle pour comprendre le réel à partir de l'irréel.

Pour Durkheim**,** la densité démographique comparée à la densité morale ont abouties à l'organisation de la hiérarchie sociale. Il estime que le facteur démographique est déterminant, celui-ci est repris car on constate des migrations importantes et l'accroissement des villes. Se développe alors un phénomène migratoire comme l'exode rural, qui entraîne le retour aux valeurs locales. Il prend racine sur le fait que le lieu fait le lien social. Ainsi, le lieu est fondé sur la possession commune de références enracinées (pas de lieu abstrait, théorie rationnelle) visibles par la langue, coutumes, cuisine, postures corporelles.

La post-modernité a été essentiellement iconoclaste. Le contrôle social (la norme), l'interaction et l'organisation rendent les individus complémentaires. La mode apparaît comme l'émergence moderne de la loi d'imitation. Les rassemblements musicaux, sportifs, il s'agit de se perdre dans des références communes agissant comme une nouvelle forme de régulation sociale.

c) La breakdance comme élément marqueur de changement social

Une assimilation institutionnelle du Hip hop et de sa danse s'observe par son acceptation dans des salles et son intolérance dans la rue. La breakdance se banalise et s'observe partout ; à la fois dans la publicité, les compétitions sportives (JO pour jeunes en 2018), les jeux vidéos...

Il apparaît surprenant d'observer cette adaptation formelle dans les modalités de pratique et informelle quant à la structuration de la culture. Le transfert des principes de cette culture urbaine la fait vaciller tant sur le plan organisationnel que relationnel. Dans les faits, le relais institutionnel ne détourne pas les valeurs et préceptes du Hip hop. Les dispositifs en place technicisent le déploiement éducatif et pédagogique inhérent à la culture Hip hop en se référant sur le modèle didactique et instructif, relatif aux établissements publics républicains.

Mouvement social qui a connu son essor il y a environ 40 ans, il s'avère intéressant de se pencher sur la question de son évolution, de son adaptation de culture populaire à culture légitime.

Guy Rocher émet une distinction entre l'évolution sociale en tant qu'un temps dépassant l'espérance de vie d'un Homme et le changement social basée sur la vie d'un Homme. Le changement social préoccupe les penseurs et les mutations de la société impliquant une tentative d'apporter des solutions pacifiques.

Le changement social se définit par *« toute transformation observable dans le temps qui affecte la structure ou le fonctionnement de l'organisation sociale d'une collectivité et modifie le cours de son histoire. »*[209]

Pour qu'il y ait changement social il faut qu'il y ait des facteurs et des agents, et c'est la conjonction des deux qui le produira. Ce sont soit des personnes seules, soit des groupes de personnes qui favorisent le changement par des actions collectives en se fixant des buts pour faire évoluer la sociétés dans un sens ou dans un autre... C'est pourquoi, en s'arrêtant sur la breakdance comme activité représentante de la culture Hip hop, j'envisage de décrire les changements évidents encourus par le développement d'outils de compensation sociale à travers son évolution dans le temps. Considérée comme danse illégitime et de la rue, la breakdance connaît un changement radical dans sa considération.

Pour manifester cette évolution des mentalités, Mendras parle de développement de la conscience individuelle aux dépens de la conscience collective. Les représentations et connotations qui lui sont attribuées varient et la diffusion autour s'élargit, passant de block parties et battles improvisés à rendez-vous hebdomadaires à la salle de danse et préparation aux divers événements.

Qu'en est-il aujourd'hui du développement culturel, artistique, sportif du breaking dans la société française ?

d) Des rituels proches entre la capoeira et la breakdance

Par sa flexibilité dans les inspirations, la souplesse et la dynamique, le Breakdance semble rappeler des composantes similaires à la capoeira. Tant dans ses prédispositions liés à son contexte historique d'apparition que dans ses modalités de pratiques, la capoeira se rapporte à une forme dansée de revendication sociale en considération de son espace temps. En contestation de l'esclavage mais en s'adaptant aux normes imposées, les personnes détenues aux travaux forcés ont développé tout un rapport ritualisé autour de cette pratique.

209 Rocher G., *« L'idéologie du changement comme facteur de mutation sociale »*, initialement publié dans Le Québec en mutation, Montréal, Éd. Hurtubise HML Ltée, 1973, pp. 207-221.

Tout comme la Breakdance, la capoeira dans ses rites mêlent acrobaties, gestes dansés en musique face à un adversaire sans se toucher et simulant des actes de combats fictifs[210]. Sous forme de cercles tels les défis en danse Hip hop, un enchaînement de mouvements techniques viennent alimenter au cœur du rassemblement le rite collectif.

« L'espace ou plutôt l'espace temps dans lequel se déroule la capoeira s'appelle la roda, littéralement la ronde. C'est un cercle qui est une scène ou plutôt une scène qui forme un cercle dans lequel évoluent des acteurs. Le mouvement circulaire dans lequel évolue l'art de la capoeira appartient à cet univers rythmique. »[211]

Au cours de ces cérémonies, les capoeiristes s'exercent tour à tour dans le cercle par une mise en scène de soi qui répond à une dynamique et des mouvements du corps correspondant à une certaine typologie. Les enchaînement indiquant la rythmique est propre à la capoeira comme les pas de préparation ou certaines figures représentative de la Breakdance.

« Ce mouvement qui s'appelle la ginga est un mouvement de balancement continu du corps et plus précisément du bas du corps (hanches, genoux, pieds) mais qui met également en action les bras, les mains, le cou, les mimiques du visage et les sourires des yeux. »[212]

Au-delà d'une gestualité mettant en avant les prouesses physiques et l'exploit corporel, les deux pratiques mêlent une certaine théâtralité au caractère spectaculaire qui a pour but d'impressionner et de provoquer l'émotion. Le jeu d'acteur s'ajoute aux conditions de pratique et est déterminant dans la qualité du passage du danseur ainsi que dans le message à transparaître[213]. Le breakdance tout comme la capoeira sont des danses s'inscrivant dans la rupture avec les conventions, la performance et la mise en scène.

« La ginga est une manière de se déplacer de tous côtés de la roda en dandinant et qui a pour but de surprendre et de tromper l'adversaire. Elle est un art du faire voir, mais surtout du faire croire et du faire semblant mêlé d'astuce et de feintes. »[214]

Une stratégie ou une tactique particulière pour dominer l'adversaire n'est pas envisagée, c'est l'honneur du danseur qui est en jeu dans sa prestation laissant place à ses pulsions et ses désirs de communiquer ses ressentis à la foule.

---

210 Hall E. T., *La dimension cachée,* Éd. Seuil, Coll. Points Essais, Paris, 1966.
211 Bennegent C., *Capoeira, ou l'art de lutter en dansant*, Éd. BUDO, France, mars 2006.
212 I*bid.*
213 Hall E. T., *La dimension cachée,* Éd. Seuil, Coll. Points Essais, Paris, 1966.
214 Bennegent C., *Capoeira, ou l'art de lutter en dansant*, Éd.s BUDO, France, mars 2006.

L'émoi suscité par la représentation notamment dans la Breakdance provoque des réactions plus ou moins fortes amenant débats, commentaires et réponse dansée au milieu du cercle.

« Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'une énergie intense circule dans la roda, dont le jeu est toujours imprévisible. »[215]

De l'ordre de l'imperceptible, les adversaires se servent des conditions cérémonielles qui encadrent la pratique pour mettre en éveil les spectateurs qui réagissent et participent à l'action. Aussi bien les individus qui constituent le cercle que les musiciens ou danseurs participent à l'élan collectif qui se traduit par des échanges continuels selon la durée du rite. Rien n'est scénarisé dans ce type de rencontres, laissant une part importante à l'improvisation dans la prestation de chacun.

« La capoeira n'est pas simplement définissable car elle est plurielle, ambiguë et complexe. Faut-il parler d'une lutte, danse, art martial, jeu athlétique, folklore ? ... Elle est une danse, lutte, jeu, belle et dangereuse, harmonieuse et violente, poétique et brutale, sincère et trompeuse, joueuse ais très sérieuse. Elle est aussi musique, chant, rythme, rituel, un langage qui permet à chacun de s'exprimer, de communiquer dans le cercle symbolique qu'est la roda. »[216]

Des similitudes significatives entre la nature de la capoeira et la Breakdance sont identifiables. En effet, que ce soit sur le plan de leur construction historique et social ou sur celui des conditions de leur pratique, ces deux univers culturels s'enracinent dans un modèle tribal dans les relations et traditionnel au sujet de la ritualisation. Les rapprochements entre le breaking, la capoeira et de nombreuses autres pratiques tels les arts martiaux ou la gymnastique se manifestent surtout dans les acrobaties et l'affrontement principalement en duel. La confrontation sous forme de combat ou de défi présente souvent une configuration en cercle élaborée par les spectateurs autour, créant une arène vivante.

Ces deux pratiques reprennent les codes guerriers mais au lieu de se détruire l'un l'autre, les acteurs en scène dans le cercle vont alors mimer avec une finesse et technicité dans l'exécution d'enchaînements de mouvements rythmés par la musique et les gestes de l'adversaire. Disposant toutes deux à l'origine d'une fonction sociale en réponse à un héritage pesant, la violence et les traumatismes d'une certaine époque ont été détournés par le développement de modes expressifs spectaculaires qui convertissent les frustrations, les douleurs, les peines … en mise en scène de soi pour exhorter la négativité[217].

215 Bennegent C., *Capoeira, ou l'art de lutter en dansant*, Éd. BUDO, France, mars 2006.
216 *Ibid.*
217 Vaysse J., *La danse thérapie*, Desdée de Brower, Paris, 1996.

Leur caractère revendicateur sont tous deux légitimes. Cependant, la capoeira ne connaît pas le même impact sur les foules. Plus d'intérêts et d'attrait sont portés à la breakdance qui touche davantage de participants, notamment par son affiliation au monde urbain. Assez proches mais aussi bien distinctes, le breaking et la capoeira se raccordent sur l'importance de la ritualisation, la coordination entre différents acteurs, l'idée d'une représentation symbolique d'un message.

e) Des modalités similaires mais une affirmation différente

Des images saisissantes jaillissent de ces représentations collectives et renforcent les liens en sollicitant la participation mutuelle dans la réalisation de l'acte rituel. Sur des rythmes musicaux, le cercle sert de scène improvisée permettant aux danseurs de jouer avec la symbolique pour toucher le public et contribuer à l'accomplissement du rite.

« La roda (ronde) est formée par les capoeiristes qui tour à tour sont spectateurs, musiciens, chanteurs et joueurs. Le cercle est comme une scène où le capoeiriste montera son agilité, sa ruse, en tentant de tromper son adversaire tout en jouant avec lui. Les deux joueurs sont à la fois partenaires et adversaires dans ce jeu de dialogue corporel qui laisse chacun s'exprimer à sa manière. »[218]

Suivant le modèle des cérémonies tribales, la Breakdance et la capoeira reprennent des procédés simples et efficaces permettant un rassemblement organisé en faveur de l'expression libre sous forme de chorégraphie. Cet espace réservé à l'expression corporelle envisage le discours en mouvements de chaque participant. Respectivement à une configuration et des modalités spécifiques, ces deux activités acrobatiques semblent détenir un puissant moyen de régulation sociale et de cohésion par la communication active et collective des émotions.

« La roda est un rituel qui présente un ensemble de règles non écrites qui organise les comportements des comportements des joueurs à l'intérieur de celle-ci et régissent la lutte elle-même. L'entrée et la sortie dans une ronde se fait par exemple par des gestes codifiés donnant lieu à des obligations et des interdits. »[219]

Des similitudes entre ces deux pratiques culturelles dissociables dans leurs origines sont perceptibles. Là où la capoeira s'exprime davantage sur une simulation se rapprochant d'un art martial mimant un affrontement, la Breakdance montre des aspects collectifs dans le caractère chorégraphique propre à la volonté artistique de la Culture Hip hop.

218 Bennegent C., *Capoeira, ou l'art de lutter en dansant*, Éd. BUDO, France, mars 2006.
219 *Ibid.*

Malgré une proximité dans ses modalités de pratique et dans son rapport à une forme de ritualisation, le Breakdance s'émancipe du registre de la capoeira du fait de sa modernité en matière de localisation et de période, de sa composition artistique à valeur revendicative et sur le caractère universel et fédérateur du mouvement social.

La danse Hip hop traduit une *« ... incontournable force artistique, entre danse populaire et danse savante face à un modèle culturel bien-pensant, face à des normes artistiques établies, face au centre, parce que les danseurs Hip hop ont quelque chose à nous dire, sur la danse, sur nous, sur la société. »*[220]

Également sous la configuration d'un cercle composé d'humains agglomérés fixant l'espace destiné à la prestation des danseurs, la vie s'exprime autant dans la morphologie du cercle flexible qui s'adapte selon les enchaînements des danseurs créant des élargissements et des resserrements de celui-ci que l'action en son cœur.

3. 1. 2. Un mouvement social

a) Une expression populaire par le prisme du Hip hop

Simultanément et dans une orientation différente, des mouvements culturels prennent forme pour évoquer les problèmes sociaux. L'urbanité, l'enclavement et la discrimination sont le quotidien de nombreux résidents des banlieues, qui dans un esprit pacifique tentent de se faire entendre tout en se préservant de toute institution du crime ou tout acte délictueux. C'est dans une vision vertueuse que le Hip hop s'est fondé afin d'élaborer des normes et codes culturels propres à la rue, à l'enracinement environnemental ainsi que ses conséquences individuelles et sociales.

« Les modalités de cette socialisation secondaire institutionnelle visent encore à éradiquer des manières d'être, de penser et de faire, et à se faire familiariser avec les normes esthétiques et principes pédagogiques relatifs légitimes au monde de la danse »[221].

Non pas en contradiction avec le gouvernement ou avec la pop culture mais plutôt en tant que sous-culture, le Hip hop apparaît comme un projet universaliste qui permet un jugement critique de la société.

220 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
221 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

Une nouvelle génération apprend à jouer avec la contradiction entre art populaire et art officiel, culture de la rue et culture académique, parcours autodidacte et intégration économique (Street-art). L'expression Hip hop dégage toujours un impact esthétique puissant. Selon ses modalités et ses attentes, l'affiliation à cette culture urbaine renvoie par effet miroir les stigmatisation et aspects péjoratifs auxquels la banlieues et ses habitants font l'objet. Les caractéristiques sociales déterminant l'individu qui pouvaient être interprétés négativement auprès du regard institutionnel, deviennent une qualité, une force tirée de la personnalité, des actes et de la participation de ces mêmes individus au dépens des membres de la culture Hip hop.

À la fois mouvement social, culture de la pauvreté et expression populaire, ce phénomène social urbain se fonde sur les préceptes démocratiques, le développement individuel et l'épanouissement dans le collectif dans une transmission des savoirs horizontale. Pour solidifier, diffuser et étendre ses structures, cette culture a dû s'organiser autour d'une codification, d'une réglementation et d'une philosophie spécifiques pour mieux se détacher des aliénations et conditionnements liés au mode de vie moderne et ainsi se créer un havre de paix où chacun peut trouver sa place sans se soucier d'être dominé ou relayé.

« L'analyse stratégique ne considère pas le pouvoir comme l'attribut d'un individu, d'un groupe ou d'une fonction mais comme une relation d'échange et de négociation entre des acteurs dépendants les uns des autres pour l'accomplissement de leurs fonctions et le déploiement de leurs stratégies. Chacun, suivant la marge de liberté dont il dispose, peut refuser ou tout au moins marchander ce que son partenaire veut obtenir de lui. Cette marge de liberté est donc au centre de la relation de pouvoir. »[222]

Inscrits dans un schéma organisationnel sans pouvoir, la légitimité des acteurs ne se fonde pas sur la fonction sociale mais plutôt sur des principes d'échanges constructifs non hiérarchisés.

b) Le Hip hop : une mouvance culturelle

La fonction de pression qui développe le fait que *« les mouvements sociaux ont une influence sur le développement historique des sociétés par les pressions qu'ils sont en mesure d'exercer sur les personnes en autorité, sur les élites du pouvoir... de diverses façons comme des campagnes de publicité ou de propagande auprès de l'opinion publique, menaces, lobbying,etc... »*[223]

222 Crozier M. & Friedberg E., *L'acteur et le système*, 1977, rééd. Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2007.
223 *Ibid.*

En opposition à l'idéologie mercantiliste et une optique élitiste installées pendant l'industrialisation et à son paroxysme dans la post-modernité, le Hip hop s'inscrit dans une certaine éthique. Originaire des actions collectives et de groupes de jeunes habitants pour la plupart immigrés des cités, ce mouvement social est un symbole d'agnosticisme et d'ascétisme. Loin de l'individualisme et du cumul de capitaux, le Hip hop clame son identité en tant que culture populaire autonome, provenant de la pauvreté et la discrimination, pour se reposer sur une force esthétique-éthique qui s'inscrit complètement dans la modernité des préoccupations et des modes de vie.

En France, il est l'étendard d'une génération populaire « black-blanc-beur » qui émerge sur la scène sociale, politique et bientôt artistique. Cette crise identitaire s'impacte dans l'effervescence des radios libres, des terrains vagues, des free-parties, des concours (battles), et constitue le creuset d'une première génération qui apparaît au grand public au début des années 90 à travers sa production artistique.

« Les premières interventions institutionnelles sur la danse Hip hop, en France ont concerné les danseurs d'origine sociale populaire, les adolescents durant les années 80-90. Elles rendaient possibles, pour ceux qui étaient les plus démunis, une promotion sociale par la qualification artistique de leurs pratiques pour se familiariser avec la danse contemporaine, avec les logiques du marché chorégraphique contemporain, répondre à l'injonction institutionnelle d'ouverture culturelle et de métissage, et d'acquérir les principes esthétiques et pratiques de la danse contemporaine et de l'entraînement du danseur ».[224]

La perméabilité du corps social est accrue par la flexibilité accordée et sollicitée par la sophistication du système marchand. Les individus peuvent désormais, dans ce système capitaliste, se mouvoir librement en fonction de ses réussites et échecs entre les couches sociales. Cette navigation que l'on peut nommer mobilité sociale varie selon l'âge, les réseaux de relations, le genre, le lieu de résidence, les ambitions... Néanmoins, pour certains ces fluctuations dans l'arborescence de la hiérarchisation sociale est inconnue.

L'ascenseur social est une notion qui ne touche pas tout le monde et les habitants des quartiers populaires souffrent de cette stagnation dans les minimas. Conscients de la résultante depuis des décennies, la jeunesse des banlieues communique sa colère à travers une culture d'opposition, créant un système organisé sous-terrain, parallèle à la culture dominante et au fonctionnement économique légitime.

224 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

c) Le Hip hop, un concept plus qu'une mode

Force est de constater que l'univers Hip hop repose sur un mode de vie, un état d'esprit et des pratiques spécifiques. Ils mêlent une éthique, une culture, et une philosophie qui tendent à faire face à une crise sociale qui dure et touche toutes les strates de la société. Cette dynamique culturelle n'a pas pris forme en parallèle de la culture républicaine, mais en est plutôt issu.

« La faculté du Hip hop à se renouveler continuellement dépendra de sa capacité à préserver son propre espace de liberté dans le fonctionnement économique »[225]

Dans les faits, elle suit sa propre voie au-delà des corporations et stigmatisations, en autonomie bien qu'avec le temps, une tolérance et même une acceptation s'observe par sa présence au sein d'institutions. Bien que souffrant de stéréotypes, le Hip hop provient du peuple et de sa mixité. Bouleversant les codes sociaux, son impact ne se limite pas à de simples pratiques culturelles localisées et se réfléchit sur différentes catégories d'individus. Renier sa présence serait irrationnel. Bien qu'il puisse apparaître contestataire voire rebelle, le Hip hop est originaire d'un éveil des consciences affirmé par une réaction culturelle abordant la société différemment et adoptant une mentalité nouvelle.

« Aujourd'hui des millions de jeunes de tous les milieux sociaux partagent le même style vestimentaire (casquette mise à l'envers, baskets, survêtements, pantalon large), utilise un langage composé de mots à l'envers (le verlan), créent un art graphique d'inscription (graff, tag), et une poésie musicale fortement rythmée, le rap. »[226]

Le Hip hop touche toute la société, au-delà de l'adhésion à la communauté, de l'adoption d'un certain état d'esprit et d'une affiliation à une activité artistique. Étrangement, en théorie les normes sociales sont dictées des couches supérieures et dominantes déterminant les conduites légitimes vers celles inférieures et populaires. Mais cette fois, une tendance inverse s'opère et indique une réciprocité dans le procédé de transmission de valeurs. En effet, les codes Hip hop diffusés par les modes d'expressions artistiques polymorphes, permettent de véhiculer à toutes les sphères de la société sa vision du monde, son mode de vie et sa touche esthétique.

La Breakdance percutant dans ses formes, provoque l'émoi chez le public suscitant un intérêt particulier pour le spectaculaire, l'exploit physique et la teneur chorégraphique.

225 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
226 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

Le spectacle, les médias et le numérique sont des facteurs modernes décisifs dans la popularité de la pratique du Breakdance. Les voies de communication et de diffusion de la culture sont diversifiées et ne laissent plus personne seul dans son univers social. Des plates formes ou des événements sont désormais organisés pour faire la promotion du Hip hop.

Sa démocratisation prend la forme de rencontres dédiées à la découverte et à la pérennisation de la culture. L'intérêt général se tournent vers des activités populaires d'avenir en faveur d'une évolution des pratiques relative au cadre institutionnel.

d) Des codes expressifs dans le défi

En France, dès 1981 le Hip-hop arrive par le son avec le début des premières radios libres, le voyage des artistes (tournées d'Afrika Bambaataa et de ses « zulus kings »), l'image (les vidéos, les films mythiques comme Wild Style qui regroupent les disciplines hip-hop dans une unité de sens et présente pour la première fois ces pratiques de rue comme un « art total »). Cette force esthétique-éthique s'inscrit complètement dans la modernité. Sensible aux préoccupations sociales et déclinant un mode de vie, elle transporte très vite une génération populaire « black-blanc-beur » qui émerge sur la scène sociale, politique et bientôt artistique.

L'effervescence des radios libres, des terrains vagues, des free-parties, des concours (battles), constitue le creuset d'une première génération qui apparaît au grand public au début des années 90 à travers sa production artistique :

Le rap et le djing (plus en retrait) se développent par zone d'influence géographique puis comme tendance musicale signée par les majors compagnies du disque et intégrée dans l'industrie culturelle (victoires de la musique française). Les premiers seront NTM, Assassin, Ministère AMER et le Secteur Ä, EJM, la Mafia Underground, MC Solaar, Timide et sans complexe sur la région parisienne ; IAM et sa « planète Marseille » ; NAP à l'Est,…

La danse hip-hop devient un nouveau courant contemporain avec la montée des premières compagnies professionnelles sur la scène des théâtres : Aktuel Force, Black Blan Boogi Saï, Macadam, pour la région parisienne ; Melting Spot, Funk attitude, pour le Nord ; l'école lyonnaise avec Traction Avant, Accrorap, Azani, Saïlence, Kafig ; Toulouse avec Olympic Star, etc.

Les graffeurs s'exposent en galerie tout en continuant les sessions illégales sur le terrain. Le graff préserve en cela un côté « sauvage » à coté du travail en atelier : Jay, Skki, Ash2 (BBC), André, Axone, Hondo, Jone One, KKT, Mambo, Megaton (Base 101), Meo, Popay, RCF, Darco, Sandra, Schuck (Bazalte), Seeho, Sid-B, Spirit, TCK, A-One, Jonone, Sharp, Echo, Mode-2…

Le défi aujourd'hui est peut-être de reconquérir ces espaces de création culturelle où s'exercent une conscience et un art de vivre. Le monde numérique, les salles de spectacles ou encore des stades ou gymnases sont à investir et l'inscription de la breakdance dans divers registres permet d'outrepasser les clichés et les clivages, où les arts Hip hop font de l'adversité une force.

3. 1. 3. L'influence médiatique

a) Les procédés de diffusion des arts Hip hop

L'adoption de ce mode s'effectue rapidement dès les années 80 en France et dans le domaine de l'art dansé, de nombreux collectifs font leur apparition dans les grandes villes.

« Les Paris City Breakers étaient membres d'un des premiers crew de danse Hip hop en France. »[227]

La constitution d'une multitude de groupes démontre l'adhésion à la communauté Hip hop et affirme une situation sociale qui se globalise. Les conditions d'existence mêlant précarité, isolement et marginalité ne sont que les conséquences sociales des mutations de la société qui impactent ses citoyens. Cette forme de révolte culturelle tombe à point nommé dans une période où le rassemblement communautaire et la conscience de classe en soi et pour soi était en perdition.

Pour équilibrer les disparités sociales et informer la population, l'emprise médiatique a relayé l'effervescence autour du phénomène Hip hop et de la recrudescence de danseurs urbains.

« Le NYC rap tour avec le Rock Steady Crew ont crée l'essor du Hip hop à travers les médias et a inconsciemment ouvert les portes à cette culture et fait naître les premières vocations de B.boys en France ». Les lieux de prédilection à la pratique sont les places à touristes, les stations de métro et les discothèques de « black music. »[228]

227 Gamboa S., *Hip hop : histoire de la danse, Interforum Editis Scali,* Paris, 2008.
228 *Ibid.*

La diffusion médiatique a contribué à l'essor des pratiques Hip hop en permettant aux jeunes des quartiers de s'informer sur la consistance du projet social qui impulse l'adoption d'un mode de vie et la pratique de modalités artistiques en guise de moyens d'expression. Cette culture s'observe autrement que géographiquement car elle touche tous les individus du moment, qui se sentent concernés par le message et qui soient en accord avec les maximes et les codes Hip hop. La différence majeure en ce qui concerne l'émergence du Hip hop entre les USA et la France vient de l'apport des médias et notamment de la télévision.

« Avec l'apport de la VHS et des DVD, la danse Hip hop a intégré le commerce et la variété des sources d'inspiration. »[229]

Grâce à cette découverte culturelle, c'est par initiation médiatique que la plupart des jeunes vont assimiler les principes de ce courant. La configuration de pratique de la danse Hip hop permet une visibilité usuelle et adaptée aux innovations technologiques qui pullulent dès les années 60.

« Par la télévision, les jeunes s'approprient toutes sortes de danses. »[230]

Cette culture urbaine répond à une codification et un langage à part entière à travers des rites ancrés et des activités créatrices tandis que la norme et l'innovation tentent de parer les interférences aux relations sociales en souhaitant les résorber par le développement des outils de communication. Manquant de visibilité, la structuration et la popularité de la breakdance ne tiennent qu'en son adaptation à la modernité et à la technologie.

b) Les médias comme diffuseurs de culture

Une nouvelle danse est née : le B-boying débouchant sur une terminologie changée par les médias en « Breakdance ». La jeunesse s'imprégnant de sa philosophie et assimilant ses codes, les journalistes perçoivent un créneau médiatique qui changerait la vision des périphéries et de leurs résidents jouant un rôle d'intermédiaire entre les pouvoirs publics et les laissés pour compte.

« Marie France Brière, directrice de TF1 en 1984 met en place une émission télévisée du nom de Hip hop après une certaine émulsion à partir de 1982 sur les ondes radios. Un problème de traduction se fait ressentir et le battle devient le défi. Avec cette médiation, la danse Hip hop connaît assez vite une diversification nationale avec des écoles à Lille, Lyon, Montpellier. »[231]

229 Gamboa S., *Hip hop : histoire de la danse, Interforum Editis Scali,* Paris, 2008.
230 *Ibid.*
231 *Ibid.*

Popularisée par les émissions de Sydney[232] « H.I.P. H.O.P.", une première mondiale, une émission consacré à la danse Hip Hop qui invitera de nombreux futur talent de la danse comme de la musique (Madonna par exemple fera sa première TV dans cette émission). Sydney va être le réel « porte-parole » de cette danse en France, et va la faire connaître ainsi à des millions de jeunes français. C'est notamment par le biais de clip vidéos d'origines américaines telles « Street dance » ou des films comme « Beat street » que l'émission hebdomadaire a un impact conséquent sur les masses populaires et en permet sa diffusion, voire sa promotion.

Ces danses « debout » seront associées à la danse Hip Hop même si elles ne le sont pas vraiment car elles sont directement influencées par la musique Funk qui n'est pas Hip Hop. Toutes ces danses vont continuer à évoluer aux USA, alors qu'en France le mouvement ralentit et très peu sont ceux qui poursuivent. En réalité il n'existe pas une histoire du Hip hop mais plusieurs versions d'une même histoire. Comme dans tous les courants culturels récents, ses pionniers sont encore vivants mais méconnus des nouvelles générations. Certains désaccords se font ressentir notamment au sujet de la paternité de certaines techniques ou bien l'origine géographique de certains styles. Les premiers breakdancers s'exercent au sein même du milieu urbain, au rythme des rappeurs. Tout cela, géré par les MC's, les maîtres de cérémonies qui coordonnent les performances et veillent au respect des valeurs zulus lors de l'événement.

Les trois expressions artistiques du hip-hop transforment selon la formule de Bazin « *les expressions populaires en messages universels* », tout cela grâce à l'émulation collective et à l'encadrement spirituel des Parrains. Cet art total urbain se répand peu à peu dans le monde par les activités et les voyages de la Zulu Nation. En France, au début des années 1980, les tournées d'Afrika Bambaataa et de « Zulus Kings » et certaines émissions télévisuelles exportent la culture Hip hop moins de dix ans après son apparition.

De nos jours, les événements Hip hop autour de la ba breakdance sont largement diffusés et soutenus par divers acteurs pour la promotion de la discipline.

c) Une popularisation de la breakdance

Au début des années 90, le Hip hop apparaît au grand public, les MC's passent des terrains vagues aux compagnies de disques, les breakeurs quittent les battles (concours de danse) et entrent dans des compagnies professionnelles de danse, et les graffeurs ne se limitent plus aux murs pour trouver sa place dans les galeries d'art : le Hip hop entre dans l'industrie culturelle.

232 Voir annexe sur la chronologie de la danse

Les sessions libres et plus populaires (parfois même illégales) se perpétuent et inscrivent désormais cette culture dans un véritable jeu identificatoire entre culture populaire et culture légitime. La danse Hip hop ne serait ce qu'elle est et ce qu'elle représente sans son assignation à la ville, à son espace bien déterminé, souvent étiqueté au cœur des cités de la banlieue. Les lieux de prédilection sont les places touristiques, les stations de métro et les boîtes de black music.

Sa popularité provient notamment d'une approche corporelle novatrice[233]. Sa banalisation s'opère concrètement sur l'espace public, dans des clips et au cinéma. Sa visibilité et son acceptation dans les normes visuelles et télévisuelles en font une pratique qui revendique sa spécificité technique et éthique. Notamment le handicap n'est pas une marque de faiblesse dans ce milieu Hip hop, mais fait plutôt figure de caractéristique identitaire qui donne un attribut à la performance.

Par exemple, le B-boy Junior, jeune homme né au Zaïre et élevé en Bretagne, négocie des mouvements virtuoses et inédits en breakdance. En effet, handicapé d'une jambe, le danseur a du développer un style de danse au sol nécessitant des qualités physiques extraordinaires, notamment à travers l'usage des bras ; le danseur est ainsi tout de suite identifié à sa danse très animale, rappelant les pas lourds d'un gorille. Il est de cette manière reconnu comme un des plus grands danseurs hip hop du monde pour son originalité.

La trajectoire de ce danseur témoigne de l'entrée du breakdance dans la culture populaire, puisque celui-ci après avoir découvert le hip hop à travers les clips musicaux diffusés à la télévision se fait remarquer dans un battle en Bretagne et entame une carrière professionnelle dans une compagnie de breakdance pour finalement être repéré dans une émission télévisée : Incroyables Talents (2007). Il représente une réussite sociale et artistique digne des ambitions et des espérances qui ont construites la Zulu Nation. Ce jeune danseur illustre parfaitement les préceptes de la dite-organisation en prônant l'affirmation de soi à travers son art dansé : une activité saine et non-violente. Cependant, ce genre de parcours questionne l'authenticité et le caractère non-académique, libre du hip hop.

Dans cette lignée, quelques membres d'un crew lyonnais ont été audtionnés, puis engagés à participer à la chorégraphie de Madonna lors du concert d'une finale du Superbowl de football américain. D'autres exemples pourraient être cités, mais ce qu'il faut noter est que la recrudescence de demandes de ce genre démontre un engouement et un intérêt certains pour la breakdance, le monde urbain, le sport et l'art, qui touchent massivement les foules et conquièrent la jeunesse.

233 Trefois P., *Le corps, cible du marketing,* Question Santé, Brochure Document en ligne http://www.questionsante.be/outils/corps_marketing.pdf, Bruxelles, 2006 18p.

d) La technologie au soutien de la popularité de la breakdance

Des voies modernes et technologiques en accord avec l'ère du temps favorisent l'émancipation du breakdance et avantage la propagation des valeurs Hip hop par le biais médiatique en retransmettant notamment les compétitions et spectaclesde breakdance sur le net.

D'autres vecteurs de diffusion d'ordre technologiques figurent de nos jours pour alimenter le succès et la modernité du Hip hop et du breaking. En effet, Floor Kids est jeu vidéo sur PS4 de breakdancing qui compile un gameplay particulier. Il reprend les styles ou figures principales sous forme d'animations réalisées par un designer nommé JonJon qui stylise l'animation par dessins à la main et une programmation musicale par DJ Koala.

L'innovation est de pouvoir contrôler les enchaînements comme on le souhaite avec une dynamique imposée par un cumul de points selon l'exécution des mouvements. Le score se base sur les mêmes barèmes et critères que pour les compétitions réelles. On peut y construire son propre crew ou posse composés de b boys et de b girls. La constitution de son groupe se réalise également progressivement pendant les rencontres lorsque l'avatar traverse la ville. Son voyage aux quatre coins de la « map » le fait aller dans les clubs, les rues, les métros ou autres endroits propices à la pratique du breakdance. Le jeu propose une centaine de combinaisons et décompose de nombreux mouvements qui par expérience s'exécuteront plus facilement et rapportant plus de points.

Sont configurés un mode histoire se jouant seul et un mode duel reprenant les principes des battles. L'improvisation et la créativité qui est reproduite par le jeu offre une maîtrise du freestyle à tous. Le système de scoring est novateur car l'interaction constitue l'élément premier du jeu par le degré de réactivité à la musicalité, à l'originalité, au style et aux sensations. Huit personnages uniques sont sélectionnables et chacun d'eux dispose de 16 mouvements propres au personnage et peuvent enchaîner plus de cent transitions. Les battles simulés numériquement se déroulent dans huit lieux différents sur plus de quarante propositions de musiques.

En parallèle, des jeux en ligne gratuit de type application ludique pour smart phone existent. Ils permettent alors de réaliser des pas de breakdance compliqué avec un simple pavé numérique. Le jeu commence avec un seul mouvement et consiste à en gagner davantage à chaque compétition. Le cercle sur la partie droite indique le rythme de la musique et plus le joueur est en rythme, plus votre score montera.

Fort de son succès et de son impact social, la breakdance apparaît sous diverses formes et renouvelle son image au point de servir des intérêts financiers, notamment à l'égard des sponsors, producteurs, labels. Le spectaculaire tiré de cette discipline émergente participe à l'attrait de la jeunesse. L'intronisation de la breakdance dans le numérique et le monde du jeu vidéo permet à chacun, selon ses conditions et de manière concrète ou dématérialisée, de pouvoir s'exercer, découvrir voire s'épanouir par la pratique.

3. 2. Un patrimoine Hip hop

3. 2. 1. Vers une acculturation chorégraphique ?

a) Une activité inadéquate par son patrimoine

Dans la volonté de briser les entraves et les aliénations sociales, les danseurs Hip hop instaure un cadre propice à la liberté d'expression, à la libération des pulsions ainsi qu'à la représentation de soi. La mise en abîme des états d'âmes des participants aux défis se matérialise par le passage aux yeux de tous. Comme élan de patrimoine, l'idée de performance tend à s'implanter partout et même au sein des institutions publiques, même si elle paraît incommodante dans la mesure où son impact social peut être démesuré ou incontrôlable.

« L'œuvre performative est un acte social qui prend et donne à la fois, alternant passivité et activité, demande et réponse et donne lieu à la création d'actes parfois anonymes comme à des gigantesques rassemblements paraissant inimaginables. L'acte performatif est un acte social relié aux choses du quotidien et permet l'insertion dans le tissu social du monde concret. »[234]

Revendiquant son héritage culturel, les danseurs Hip hop verraient bien leur pratique adoptée au sein d'établissements publics mais ils ont conscience de la potentielle inadéquation entre les règles notamment scolaires rigides, strictes et disciplinaires et les codes Hip hop souples, flexibles et sans autorité. Les deux formes d'encadrement répondent à des principes universalistes, pacificateurs et éducatifs s'inscrivant dans le dialogue, l'échange et le partage. L'une s'attache à la réussite scolaire quand l'autre encourage chacun à s'exprimer et à aller à la rencontre d'autrui.

Le caractère institutionnel s'identifie par son dévouement pédagogique quand l'univers de la culture Hip hop vise à s'écarter des vices et effets pervers du système.

234 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Collection Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

Dans une certaine volonté de se faire accepter par les institutions, c'est avec inventivité et autonomie que les danseurs de Break se sont attelés à développer un travail de mise en scène pour se consacrer à l'œuvre performative et pas forcément au défi. Pour donner du sens à leur danse, les pratiquants s'appuient sur une théâtralité mettant en abîme un discours par le chorégraphique.

« Dans le domaine artistique, « le nouveau » suppose une qualité d'invention et d'imagination permettant l'émergence de valeurs artistiques et esthétiques. « Le nouveau » peut même être envisagé comme un retour à des styles antérieurs alors revisités. Il s'agit d'un fait de relation historique à replacer dans un contexte socio- historique. »[235]

La réactualisation dans l'Art suscite des formes de performance innovantes, développant un regard moderne sur des coutumes, manière d'être ou mode de vie encore peu connus du public. La question du message véhiculé dans la performance issue dde la Breakdance trouve sa place dans le champ artistique et scénique.

b) Une culture chorégraphique institutionnelle

Le défi ritualisé dans l'arène est recyclé par le chorégraphique et donne lieu à l'élaboration puis la réalisation d'un projet artistique destiné à un public, par la programmation d'un show.

« La reconnaissance de la danse Hip hop a suivi la voie « culturelle », en invitant les danseurs à se familiariser avec la danse contemporaine et l'écriture chorégraphique. Il s'agit de faire passer les danseurs du « défi » (logique que l'on retrouve aujourd'hui dans les battles) à la création scénique devenue l'enjeu principal de ce travail institutionnel... qui a pour but de privilégier l'insertion professionnelle. »[236]

Les danseurs passent d'un cadre de pratique autonome au coeur de lieux publics à un encadrement scénique et institutionnel. Des états généraux de la danse à l'école à Montpellier[237] montrent que de la maternelle à l'université, les gestes et la danse appartiennent à la culture chorégraphique. Elle implique une sensibilisation et une pratique artistique qui nécessitent initiation, compréhension et connaissance de et par l'expérience corporelle.

235 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Collection Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

236 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

237 https://www.herault-tribune.com/articles/etats-generaux-de-la-danse-a-lecole-montpellier-quelle-culture-choregraphique-transmettons-nous/

La mise en place d'ateliers tente de remplir les vides évoqués en faisant appel à des professionnels du champ pédagogique et artistique pour éduquer les plus jeunes à la culture chorégraphique[238]. Les gestes dansés, les processus de création artistique et l'approche sensible sont mis en avant par le croisement des disciplines, le respect des personnes, l'initiation à la démarche artistique qui articulent un contenu et une forme pédagogique novatrice.

La transmission de la danse fait l'objet de plusieurs réflexions quant à la préservation du patrimoine et autour de la création contemporaine. Les ministères se rassemblent pour élaborer des dispositifs efficaces imbriquant la confrontation des pratiques, le bilan des ressources et le développement de ces dispositifs éducatifs.

Le champ artistique donne la parole à la fois à l'institution, à l'artiste ou professeur et à l'élève. Les travaux chorégraphiques sont une ouverture vers un environnement de formation tel un lieu de transmission des gestes, d'éveil du corps et de création. L'enseignement artistique de la danse à l'école conjugue invention, apprentissage et transmission des gestes et des œuvres par appropriation personnelle et singulière.

L'atelier de danse s'affirme être un lieu de découverte d'un imaginaire artistique et de disposer d'une culture de l'art et du corps. Les enseignements de danse sous forme d'ateliers se veut être à la fois un espace de résistance et un espace de référence. Le cadre scolaire rend possible la démarche de création et se propose comme un laboratoire d'expérimentation de rencontre à la lecture sensible du monde.

Au-delà du corps univoque ou du mimétisme dans le propos, l'enseignement en danse peut offrir une voie d'expression voire d'exutoire pour certains jeunes en difficultés. D'autre part, cette modalité pédagogique permet de nourrir de nouvelles perspectives professionnelles. Des formations professionnelles impulsent et partagent des projets novateurs.

c) Une légitimation institutionnelle de la breakdance

Dans la lignée de l'œuvre performative où le corps est mis en scène, la créativité de tout type est sollicitée pour rafraîchir les Arts et renouveler les registres dans l'idée d'en créer de nouveaux. Développer institutionnellement la Breakdance implique une nouvelle orientation ainsi qu'une modernisation dans la gestion des usages et conduites.

238 Tauvel J., *Corps, culture et insertion*, CNDP, In : Ville-Ecole-Intégration, n°116, Paris, 1999, 198p.

En faveur d'une promotion sociale à l'égard de cette danse, la structuration de celle-ci envisage une voie qualifiante telle que pour les registres classiques, l'incluant peu à peu dans une branche diversifiée des danses fédérées. *Dès 1991, le Ministère de la culture créé le Théâtre contemporain de la danse. « En 1996 sont mises en place les rencontres de la Villette dont l'objectif est de faire reconnaître la danse Hip hop comme une force autonome, de substituer un regard et un discours artistique à l'approche socio-culturelle qui prévalait jusqu'alors en légitimant la valeur d'une écriture chorégraphiée à part entière. »*[239]

Les politiques publiques voient en la culture Hip hop un moyen pacifique, ludique et artistique de communiquer et sollicite sa pratique selon des modalités respectant un certain cadre de conformité se rapprochant de ceux des autres disciplines se référant à la danse ou à la gymnastique. Constatant la particularité culturelle et expressive du Hip hop corrélée à l'effervescence populaire à l'égard de la Breakdance, des mesures politiques sont prises et les institutions intègrent progressivement les codes culturels populaires pour adapter leur modèle de transmission de valeurs.

« Être un bon danseur pour les acteurs institutionnels, c'est pouvoir transformer les techniques du corps Hip hop en y intégrant des principes esthétiques et moteurs de la danse contemporaine, ou en confrontant à d'autres formes corporelles censées appartenir aux minorités ethniques populaire : la capoeira, la danse africaine,etc... c'est donc accepter d'exercer son corps selon des modalités autres que celles mises à l'œuvre dans la pratique autodidacte et entre soi (être curieux des autres formes d'expression). La danse Hip hop apprise selon une logique pédagogique rappelle les normes de la socialisation scolaire. »[240]

Pour lutter contre l'isolement et favoriser les échanges, la pratique institutionnelle envisage de réunir les individus autour d'une activité où la diversité culturelle serait un atout identitaire en renfort à la participation collective. Par l'encadrement institutionnel et l'apport artistique, les pouvoirs politiques visent à gommer les stigmates sociaux en adaptant la pratique de la Breakdance pour confronter les individus dans une démarche productive, pédagogique et flexible dans son appréciation. La rénovation de l'activité entraîne un bouleversement dans les codes Hip hop du fait de son changement d'orientation dans les objectifs et modalités de pratique. Le transferts des rues aux scènes et salles de danses sèment le trouble dans les repères d'origine.

Compte tenu de l'invasion de l'espace public, les configurations de pratique sont retouchées et réduites au champ institutionnel et bouleversent ainsi l'ancrage culturel Hip hop.

239 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
240 *Ibid*.

3. 2. 2. Une compromission culturelle en négociation

a) Une reconnaissance difficile à mettre en application

Les clivages créent des frontières entre les groupes sociaux et dans le cas présent, les membres Hip hop sont assignés à un territoire déterminé. Les limites identitaires de reconnaissance de l'autre, de critères d'inclusion symboliques dessinent alors des espaces restreints. Pour certains jeunes, le dehors peut représenter les autres, leurs comportements, leurs codes, leur danse, étrangers aux leurs. Ce dehors renvoie à la société dominante qui les attire et qu'ils rejettent à la fois. Ils se sentent fascinés par les danseurs professionnels, par leur pratique artistique ; mais aussi par leur position dominante, celle qui donne accès à tous les pouvoirs que la société octroie, pouvoir de reconnaissance sociale et économique.

Dans un même temps, ils rejettent cette norme, car s'ils acceptent de trop, il leur serait nécessaire de se conformer à certaines règles sociales. Il semble inconcevable de faire éclater les marques d'identification minoritaire voire d'opposition, frontières qui caractérisent des marques identitaires et sociales fortes ; ceci dans l'idée de se construire dans sa différence.

En ce sens, les danseurs professionnels programmés dans les salles, sont parfois taxés de trahison quand leur création est perçue comme une réponse à une norme consensuelle, quand la valeur subversive de la danse Hip hop semble perdre de sa force, quand elle paraît s'éloigner de ceux qui en sont les premiers détenteurs.

Revendiquant son autonomie et son unicité, certains danseurs voient en l'institutionnalisation de la Breakdance une déformation voire une dénaturation de la pratique, qui insiste sur le fait de vouloir l'inclure et l'enseigner dans le champ chorégraphique sur un modèle scolaire. La reconnaissance par le champ chorégraphique s'est imposée dans la mesure où le renouveau artistique post-moderne s'est inscrit dans le registre de la performance.

La Breakdance longtemps jugées marginales et appartenant à la rue, vient s'immiscer dans les Arts, surpassant le choc des cultures et bravant la subjectivité associée aux pratiques Hip hop.

L'intérêt politique est d'envisager le pouvoir social dont dispose le Hip hop pour générer des échanges pacifiques, artistiques et créatifs, dans la cohésion autour d'activités culturelles. Ce détournement de la violence permet d'entrevoir son intégration dans des dispositifs socio-éducatifs.

« La question du « métissage » ou du « purisme » crée une confrontation entre les danseurs établis et les nouveaux venus. Le métissage renvoie à la création, à l'ouverture, à l'artistique et le purisme renvoie à la technique, à la performance physique. Le métissage et l'acculturation chorégraphique sont au centre des processus de légitimation de la danse Hip hop via les institutions culturelles et/ou les institutions éducatives non scolaires. »[241]

Évoluant avec son temps, la gestion politique du phénomène Hip hop a contribué à l'essor de la Breakdance et à sa démocratisation ; ceci grâce à une publicité sur de nouvelles modalités de pratique en salle, avec le confort et les enseignements.

b) Le vent en poupe pour une adoption institutionnelle

Au contraire de simples agents sociaux agissant par leurs fonctions et réduits à leurs rôles de production et de consommation, les acteurs Hip hop étoffent leurs liens en donnant de la valeur aux échanges sans biens à pourvoir ou services en medium. Identique au fonctionnement institutionnel, les codes Hip hop réagissent sous une configuration de relations horizontales, privilégiant un cadre ne reposant pas sur un mode contractuel mais plutôt vers un accord tacite régulant les interactions.

« La formation du mouvement Hip hop en France n'emprunte pas la logique du ghetto mais plutôt celle du réseau »[242].

La Breakdance paraît suffisamment souple dans sa constitution et flexible dans sa pratique pour s'ajuster aux exigences démocratiques et institutionnelles. En adéquation à son époque, la danse Hip hop s'est faite une place dans la société sans perdre son identité et compenser ses lacunes sociales par adaptabilité au système gouvernemental en s'intégrant au modèle légitime.

Sans pour autant détourner ses principes, le breaking passe de sa pratique libre dans les espaces publics à une diversification en activité ludique ou en enseignement pédagogique selon le type d'encadrement.

La danse Hip hop est alors perçue comme *« la danse du 20ème siècle en raison de son dynamisme spectaculaire, a été institutionnalisé, et adopté par les professeurs de fitness bien loin de la cité. »*[243]

241 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
242 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
243 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

La Breakdance victime de son succès est maintenant envahie par un effet de mode. En permanente évolution, une recrudescence d'adhérents d'horizons divers est intéressée et participe aux ateliers d'initiations, aux stages de découverte, aux membres de clubs ou d'associations. Nécessitant des professionnels, les intervenants ne sont pas forcément issus de milieux populaires ou affiliés à la communauté Hip hop. L'adaptation culturelle est à double sens car par réciprocité, l'ajustement social est destiné aux jeunes des quartiers populaires quand certains danseurs contemporains ou classiques doivent incorporer ces tendances artistiques pour trouver du travail.

Ainsi, qu'elle soit légitime et dominante ou marginale et underground, une culture donne des repères, des références et ne se base pas sur des clichés ou des représentations comme cadre de référence ou repère social. Un breakdancer ne peut-il pas correspondre à l'image conceptuelle d'un individu sociable, dynamique et citoyen ? Cela reviendrait à dire que l'idée d'existence sociale serait mathématique et qu'il s'agirait de répondre positivement à un crible de catégorisation.

Pour braver ces clivages, c'est par la régulation du système et par la voie de la communication que la différenciation entre l'être ; l'avoir et le paraître pourra être atténuée. La démocratisation de la breakdance joue un rôle positif dans sa popularité mais la désavantage quant à sa potentielle dénaturation du fait de sa progressive saisie culturelle et recyclage des activités.

c) Des pionniers réfractaires à la modernisation de la breakdance

En contestation aux démarches ministérielles, des danseurs, réunis au sein d'un collectif réclament une consultation du milieu et se mobilise notamment sous la forme de pétition. Plus de trois mille signatures ont déjà été recueillies. Karl Kane Wung, pionnier du Hip hop ne veut pas entendre parler du parler du diplôme son opposition au projet est significative. Il souhaite que les représentant de la danse Hip hop puissent rester en dehors du système. Lui et de nombreux fervents défenseurs de la cause culturelle lutte pour l'indépendance d'écriture, d'expression, et tout le reste.

Imaginé par les services de la ministre de la culture Aurélie Filippetti, le Diplôme d'État obligerait les aspirants professeurs à suivre une formation de deux ans. Il est alors exigé de concilier cours théoriques et pratiques, avant de pouvoir enseigner. Les opposants à cette initiative s'expriment dans un film et leur pétition en ligne créé un collectif d'artistes, baptisé « *Le Moovement* »[244].

244 https://www.change.org/p/madame-la-ministre-de-la-culture-aur%C3%A9lie-filippetti-ne-tuez-pas-la-danse-hip-hop-avec-un-dipl%C3%B4me-d-%C3%A9tat

Pour ce chorégraphe qui anime chaque semaine des ateliers de Hip-hop en Ile de France, la notion de« *professeur de Hip-hop* » est une ineptie. Il ne se définit pas comme un professeur, mais plut$ot tel un artiste chorégraphe. De son point de vue, la transmission[245] fait partie d'une mission que chaque artiste se donne. Cet engagement va au-delà d'une simple carrière de professeur ; chacun est encore dans la recherche, dans l'expérimentation et dans l'échange.

Fin 2012, le ministère avait réuni et consulté des danseurs professionnels. Cependant, les discussions ont tourné en négociations qui ne prenaient pas une tournure favorable selon les regrets évoqués par de nombreux contestataires. Leurs complaintes proviennent du fait du manquement à la présentation de contenus pédagogiques et de l'absence de moyen d'évaluer ce projet.

Pour beaucoup de danseurs, l'apprentissage de la breakdance se fait principalement par observations et imitations. C'est l'investissement et la répétition de la pratique qui favorise la progression. Parmi eux, Hilair Tiger qui est un danseur reconnu et qui s'est produit sur scène estime que la danse Hip-hop est une liberté d'expression et qu'un diplôme serait inutile.

Nul besoin d'un professeur pour maîtriser l'art des figures acrobatiques du Break. Formant un cercle et accompagné d'un poste de musique, les danseurs se suffisent à eux-mêmes pour s'exprimer et apprendre les uns des autres. Les danseurs autodidactes passent beaucoup de temps à s'observer pour affiner leur technique[246]. Le ministère assure ne pas vouloir entraver la création artistique mais prévenir les risques d'accidents que comporte la pratique de la danse. C'est un argument que réfutent les membres du « *Moovement* ».

Les danseurs confirmés savent en quoi consistent les échauffements et les étirements, ce qui rend la compréhension de l'encadrement de la discipline difficile. De plus, aucune étude sur le nombre de blessures liées à la pratique de la danse n'est parue en France. Et puis même lorsque les danses sont réglementées, les accidents ne sont pas inévitables.

Le ministère affirme qu'un diplôme sécuriserait l'emploi des professionnels du Hip-hop, et permettrait l'accès ainsi à des postes au sein des conservatoires. Les fondateurs de cette mobilisation craignent pour l'autonomie de la breakdance et pour l'avenir de l'activité et de leurs pratiquants. Le fait d'officialiser une telle pratique remet en question son caractère underground et suppose une main mise institutionnelle.

245 https://www.youtube.com/watch?v=7c2AWO3rvZA&ab_channel=AscEnDanseHipHop
246 https://www.youtube.com/watch?v=0G1s8Khp8vQ&ab_channel=ARTE

d) Un débat qui fait écho avec le passé

Bien plus qu'une activité ludique, de nouveaux objectifs[247] comme la culture du corps et une offre de formation à l'apprentissage des techniques en danse Hip hop sont pensés et formalisés.

« Depuis les années 80, le Hip hop entre depuis peu à l'école à l'influence des politiques de la culture et de l'éducation populaire ; débarrassé de ses aspects communautaires et ouvert sur la création contemporaine. »[248]

Contraints à l'adaptation institutionnelle et dans une forme de déclin silencieux des influences d'origines, les danseurs s'ajustent à la réactualisation de leur pratique. Ils dépendent alors des démarches politiques localisées pour développer l'activité, comprenant budget, logistique et planification. Cette nouvelle optique envisage un encadrement global de l'activité.

« Les logiques d'adaptations des pédagogies à des publics définis par des territoires correspondant à une gestion territorialisée du social. »[249]

Pas tout à fait délestée de ses assignations culturelles et géographiques, la Breakdance ne subit plus la même réticence politique dans sa promotion. En 1989, une réforme similaire avait fini par encadrer la danse classique, la danse contemporaine et la danse jazz. Vingt cinq ans plus tard, le bilan est controversé mais le même type de démarche est en développement pour la breakdance. Karl Kane Wung estime que pour valider des savoirs, il faut en définir les fondamentaux. Choisir une ligne directrice très classique pour le jazz fut assez fatale pour la discipline. Un diplôme revient à généraliser pour lui, à la fois la technique et la manière de danser »[250].

Le slogan « *Non au diplôme d'État* » dévoile l'appréhension d'une institutionnalisation de la culture Hip-hop et décline l'appropriation de celle-ci. Les acteurs majeurs du mouvement assurent la pérennisation de la breakdance depuis plusieurs années de manière plus ou moins autonome. Selon Hilair Tiger un autre pionnier de la discipline, le gouvernement veut contrôler et gérer le business autour de la structuration et de la formation. Il ne comprend pas l'intention de limiter à un modèle de danse Hip-hop, qui pour lui, est en perpétuel mouvement et incontrôlable.

Dès son arrivée en France en 1984, la danse a fait preuve d'une énergie créatrice. Kader Attou aujourd'hui directeur du Centre chorégraphique national de la Rochelle, rappelle succinctement l'essence de la breakdance, relayée trente ans auparavant par le relais télévisuel.

247 Leon A., *Histoire de l'éducation populaire en France*, Nathan, Paris, 1983.
248 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.
249 *Ibid*.
250 https://www.youtube.com/watch?v=7c2AWO3rvZA&ab_channel=AscEnDanseHipHop

« *L'émission se terminait par une leçon. Sidney et ses acolytes nous montraient un mouvement. Après ça, on se retrouvait en bas des bâtiments avec les copains pour essayer de reproduire les gestes.* »[251]

Sans professeur ni diplôme, la breakdance a fait ses premiers pas sur le territoire français en trébuchant, puis en piétinant. Toutefois, les politiques publiques l'aident à augmenter son allure, pendant que les dispositifs mis en place font office de chaise roulante à la pratique qui sprinte vers une dépendance aux institutions. Au-delà du pédagogique, d'autres sphères sont développées par cette activité tantôt sportive, culturelle et artistique[252]. La légitimation de la breakdance s'accompagne par une compensation institutionnelle et fédérale, qui traduit une forme d'aliénation culturelle dépendant des décisions ministérielles, des politiques publiques et de la territorialisation.

3. 2. 3. Des cas de préservation du patrimoine Hip hop

a) Des précurseurs protecteurs d'un héritage

Depuis le début des années 1990, Mourad Merzouki est une figure du mouvement Hip-hop. Son travail s'inscrit au carrefour de plusieurs disciplines. Le chorégraphe explore la danse Hip hop dans tous ses styles. Il « *greffe le cirque, les arts martiaux, les arts plastiques, la vidéo et la musique live dans ses projets artistiques. Prenant racine dans le mouvement le Hip hop, ses origines sociales et géographiques, lui permettent d'enrichir de sa personnalité et de sa sensibilité à la danse pour dégager des points de vue inédits. Il pratique dès l'âge de 7 ans des arts martiaux et des arts du cirque à Saint-Priest, dans l'est lyonnais* »[253].

À 15 ans, il s'initie à la culture hip-hop qu le dirige vers le monde de la danse. Par formation autodidacte, il devient chorégraphe et crée ainsi sa première compagnie Accrorap en 1989, avec Kader Attou, Eric Mezino et Chaouki Saïd. Mourad Merzouki « *développe une gestuelle particulière, née dans la rue mais se confrontant à d'autres langages chorégraphiques* »[254].

En 1994, la compagnie présente « Athina » qui innove en transposant le breakdance de la rue à la scène. Pour développer son propre univers artistique, Merzouki fonde en 1996 sa propre compagnie, « Käfig » qui signifie « cage » en arabe et en allemand. Ce choix indique le parti pris d'ouverture du chorégraphe et son refus de s'enfermer dans un style.

---

251 https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/le-choregraphe-kader-attou-lance-son-nouveau-break-a-mozart-1-1_3376875.html
252 Leon A., *Histoire de l'éducation populaire en France*, Nathan, Paris, 1983.
253 http://www.montpellierdanse.com/artiste/mourad-merzouki
254 *Ibid.*

À partir de 2006, il conçoit un nouveau lieu de création et de développement chorégraphique qui met en œuvre la danse hip-hop avec le festival Karavel.

En juin 2009, Mourad Merzouki est nommé à la direction du Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne. Il y développe un projet intitulé « *La danse, une fenêtre sur le monde* »[255], dont l'ouverture sur celui-ci est le maître-mot. Il continue, en parallèle de la création artistique et de la diffusion de ses spectacles, de former les jeunes et de les sensibiliser à la danse Hip-hop. Il organise des rencontres originales en faveur de l'art chorégraphique et des équipes indépendantes.

En 2013, il créé le festival Kalypso qui fait la promotion d'un nouvel espace de visibilité aux compagnies de danse hip-hop sur le territoire français. En mars 2016, nommé conseiller artistique de Pôle en Scènes à Bron, il se projette autour d'une ambition commune de diffusion, de formation et de création du spectacle vivant, restant fidèle à sa démarche artistique par la création de passerelles entre les disciplines, d'ouvrir les espaces et de les investir avec un public plus large.

Mourad Merzouki est membre de la commission d'aide à la création chorégraphique de la DRAC Île-de-France et du comité mécénat danse de la Caisse des Dépôts et participe aux actions sociales et culturelles menées par la Région. Parrain de l'association Laka Touch, « Danse de l'âme par le geste », il danse au service de la santé, pour les publics isolés et en difficultés. Il est par ailleurs régulièrement invité comme jury au Grand Prix de Paris Let's Dance.

Acteur de la modernisation de la discipline et engagé dans la protection du patrimoine Hip hop, l'investissement des pionniers du mouvement permet de trouver un consensus autour de la gestion culturelle de ses arts, sans pour autant bafouer l'héritage culturel et sa portée sociale.

b) L'exemple de projet par Farid Berki

La compagnie Melting Spot formée en 1994, à l'initiative du chorégraphe Farid Berki[256], s'est fondée sur une démarche mêlant différents univers artistiques.

Farid Berki est un danseur de rue autodidacte qui parcourt diverses techniques de danse (classique, jazz, contemporaine, claquettes et africaine) considérant chaque courant comme détenteur de son identité et de ses symboliques.

255 http://www.montpellierdanse.com/artiste/mourad-merzouki
256 https://www.liberation.fr/culture/2001/05/05/breakdance-sur-petrouchka_363481/

Etablir des liens, les croiser pour les enrichir mutuellement devient pour lui un leitmotiv. Le chorégraphe revient sur la classification des variétés de styles de danse notamment le Hip hop, pour mieux braver leurs cloisonnements.

La démarche artistique consiste à fusionner des genres pour donner vie à des créations futures et passées. Il s'agit d'interpréter avec les codes Hip hop, des références ou classiques d'autres genres et d'autres cultures et d'autres temps. L'innovation touche aussi bien les danseurs que le grand public tant par sa source que par son style, par une nouvelle offre artistique. En Janvier 2016, Farid Berki a été décoré Officier des Arts et des Lettres par le Ministère de la Culture.

« A la tête de la Compagnie Melting Spot, le gamin de Tourcoing qui apprenait à danser en imitant la télévision est désormais l'icône mondiale d'un hip-hop allégé en clichés et ouvert aux autres formes artistiques ».[257]

Sa version du Petrouchka de Stravinski montre qu'il projète sa danse hip-hop, lui trouvant des appuis novateurs en préservant la proprieté des pas du breaking.Bouleversant la norme et les représentations, il s'oppose à «la purification Hip-hop» et estime l'émission de Sydney sur TF1 comme la référence de l'arrivée de la breakdance en France.

«Tu ne comprends pas ce qui t'arrive, c'est un éveil à la conscience politique et sociale, tu te mets à bouger, tu deviens électrique, tu essaies de faire une vague et tu ne peux plus décrocher, parce que tu sens ton corps, que tu t'appropries l'espace.»[258]

Fort de sa pratique des arts martiaux, il pense que le hip-hop dépasse la pratique corporelle.

«On était porteurs de nouvelles valeurs. Quand tu as vécu plein de coups durs, le hip-hop est une façon d'affirmer ta propre culture. Il ne s'agit pas d'intégration; j'en veux aux travailleurs sociaux, aux politiques qui ne jurent que par l'assistanat.»[259]

La mode passée, un recul de la pratique s'est fait sentir. Farid Berki sort des quartiers et fréquente les battles à Londres où il travaille dans le social. Au début des années 90, son retour dans le nord de la France coïncide avec l'essor du rap, relançant les dés pour l'avenir du Hip hop.

257 https://www.liberation.fr/culture/2001/05/05/breakdance-sur-petrouchka_363481/
258 *Ibid.*
259 *Ibid.*

Par l'intermédiaire de sa compagnie Melting Spot créée en 1994, il monte des spectacles et des chorégraphies en solo ou pour Kader Belarbi, de l'Opéra de Paris. Il remanie aujourd'hui pour les danseurs du Ballet du Rhin, son Petrouchka. La difficulté pour les danseurs classiques est qu'ils doivent s'emparer de l'esthétique Hip-hop. Le chorégraphe a conscience que la pratique permet d'incorporer la gestuelle et l'esprit incarné par les mouvements dansés.

«Les robots et gestuelles qui en découlent sont présents dans le hip-hop depuis le début.»[260]

Le matériel et la technique l'ont aidé à mettre en scène sa réinterprétation du classique. Pour stabiliser et rendre cohérent l'alliance des deux univers, le chorégraphe a convié trois danseurs Hip-hop. Son propos est la manipulation, et il illustre par des pirouettes, acrobaties, cabrioles structurées et chorégraphiées sur mesure. Des figures de dictateurs viennent hanter son ballet.

Repenser Stravinski, lui a permis de renouer avec le passé en utilisant des caractères propres à la modernité. Ce procédé innovant de concilier classique et danse Hip hop rend hommage à la fois au grandes œuvres de références et à sa culture qui le ramène à sa personnalité.

c) Une nouvelle génération avec l'exemple d'Urban Flow

En Bretagne, les membres de l'association de breakdance Urban Flow organisent un battle de breakdance dans l'enceinte du château médiéval de Fougères. Ils intitulent leur événement Battle of Throne et mêle actualité, culture et sport et arts. L'idée a mis trois ans a germé. Le temps de se renseigner et d'accomplir les démarches administratives afin d'obtenir les dérogations et autorisations nécessaires à ce genre de pratique.

« *On voulait faire quelque chose dans le château. C'est le lieu idéal pour organiser ce type d'événements. Il a fallu convaincre la mairie, les institutions… transformer ce lieu chargé d'histoire n'est pas chose aisée ».* Ivy Boniface, vice-président de l'association *Urban Flow.*[261]

L'occasion de voir du Hip hop dans un cadre historique est rare et ces jeunes ont pris d'assaut le château et les collectivités locales pour soutenir leur projet. Cet événement permet de faire la promotion du patrimoine populaire en mêlant leur passion et leur réseau social à leur projet.

260 https://www.liberation.fr/culture/2001/05/05/breakdance-sur-petrouchka_363481/
261 https://actu.fr/bretagne/fougeres_35115/une-battle-de-break-dance-dans-le-chateau_3175270.html

« Souvent les battles de breakdance ont lieu dans des lieux fermés comme des gymnases. Là on avait envie de faire quelque chose dans l'esprit Game of Thrones d'où le nom, Battle of Throne Faire du hip hop dans un château médiéval c'est du jamais vu » Master président de l'association.[262]

Urban Flow avec « Les Fous gèrent » et l'école de « danse Corps et graphies » organise donc une grand battle de Hip hop à Fougères avec une centaine de danseurs venus de toute l'Europe dont les meilleurs mondiaux. Ils s'affronteront sur une scène installée au cœur de la forteresse au son de DJ Marrrtin. La gestion de la rencontre reprend les codes originels tout en mobilisant des ressources logistiques, matérielles, administratives, budgétaires… relatifs au modèle associatif. Un village Hip hop disposant d'une restauration et de stands liés à la culture urbaine est présent pour informer, discuter et veiller au bien-être de chacun. Ce grand événement joue sur le choc des cultures par la confrontation de deux univers distincts ; la danse médiévale et le Hip hop.

« Ça permet de lier toute la ville à son histoire et ça crée des passerelles entre des gens qui ne se seraient peut-être jamais croisés. C'est un mélange d'univers inédit » Brice Santamaria, Compagnie *Les Fous Gèrent.*[263]

L'objectif de ce type de rencontres est de créer des ponts entre deux cultures différentes. Il s'agit ici de rassembler et tirer profit du patrimoine en mettant en lumière les valeurs de la culture Hip hop et l'héritage historique français. Démonstratif de la dynamique actuelle autour de la breakdance, ce genre d'action participe au renouvellement de son art. Les jeunes et les représentants politiques interagissent entre une compromission culturelle et conciliation sociale qui font alliance.

d) L'exemple de Kader Attou et Accrorap

D'autres projets artistiques voient le jour à travers le travail de chorégraphe comme Kader Attou et mettent en avant leur culture et le breakdance dans concepts tchniques mêlant tradition et modernité. La nouvelle création de Kader Attou[264] (rattaché au Centre Chorégraphique National de La Rochelle) réunit sur un même plateau la danse hip hop et la musique classique. Onze danseurs de la compagnie Accrorap et dix musiciens de l'Orchestre des Champs-Elysées dialoguent sur une partition écrite à quatre mains. Il lance son nouveau spectacle sur scène un "Break à Mozart 1.1".

262 https://actu.fr/bretagne/fougeres_35115/une-battle-de-break-dance-dans-le-chateau_3175270.html
263 *Ibid.*
264 https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/le-choregraphe-kader-attou-lance-son-nouveau-break-a-mozart-1-1_3376875.html

Ce projet est né d'un désir partagé qui consiste à faire dialoguer dix danseurs Hip hop avec onze instrumentistes de musique classique. Attiré par l'univers de Mozart, il imprime par sa danse les relations puissantes entre le hip hop de la rue et la musique de salon. Il se rapproche de l'Orchestre des Champs-Élysées et fait le lien entre ces deux mondes artistiques.

« Les deux univers sont très complémentaires en fait. La danse est inscrite dans la partition un peu comme une note de musique, mais elle sait aussi trouver sa liberté ».[265].

Sur le plateau se jouent, tour à tour trios, quatuors ou ensembles de cordes entre les différents interprètes. Cette mise en scène s'exprime par le prisme d'une œuvre directrice : le Requiem, chef d'œuvre inachevé du compositeur transcrit pour cordes par Lichtenthal dès le début du XIXème siècle. Une version instrumentale du Requiem sous forme d'extraits constitue l'ossature du spectacle. Elle monte un jeu de résonances musicales et chorégraphiques alimenté par l'harmonisation les univers de deux compagnies pour proposer un spectacle et un discours sur scène. En 2015, c'est à New York que la compagnie Accrorap enchante le public américain lors de sa représentation à Central Park par une adaptation de cet art qui diffère de son aspect initial. La spectularisation offre une nouvelle approche de la breakdance qui touche désormais le grand public.

« *Le côté mythique de New York a beaucoup joué, tout le monde l'a pris avec beaucoup d'émotion »* Mehdi Ouachek, danseur de la Compagnie Accrorap.[266]

Lieu de naissance incontestable du Hip hop, les Etats-unis font office de « jury » symbolique distinguant la valeur du show. La critique de la prestation proposée par les interprètes est significative de l'authenticité du message. Même si les puristes au breaking suivent la pratique originelle, les nouveautés artistiques doivent respecter les codes et valeurs propres au Mouvement.

« *Il y a une vraie particularité en France lorsqu'on parle de la danse Hip hop (...)une vraie création artistique avec cette dimension esthétique qui n'existe pas ailleurs. Les français proposent autre chose que la performance sur le plateau. C'est vrai que les new-yorkais ont été bluffés » !*[267]

Même modernisé et mis en scène, la breakdance rameute les foules et fait l'unanimité entre tous. Malgré une structuration progressive, le développement de la breakdance à l'échelle internationale s'est confrontée à plusieurs obstacles.

265 https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/le-choregraphe-kader-attou-lance-son-nouveau-break-a-mozart-1-1_3376875.html
266 *Ibid.*
267 *Ibid.*

Totalement indépendante à ses débuts, cette danse de rue pour subsister, a dû s'accomoder aux dispositions insititutionnelles mises en place selon les champs et les registres auxquels elle est affiliée. Interrogatifs sur cette pratique, les pouvoirs publics décident d'inviter les participants à libérer l'espace public pour envisager la conjugaison de cette activité aux configurations traditionnelles du spectacle scénique.

Conclusions : La culture Hip hop en négociation malgré les préjugés

Des mutations structurelles imposent un nouveau modèle de société. Considérés comme agents sociaux, les individus voient leurs conditions d'existence et leurs rôles changer radicalement. De fait, la société se hiérarchise et se fonde sur une domination par les capitaux, les statuts ou l'appartenance culturelle. Une distinction sociale s'opère entre les couches sociales, soutenue par une idée d'appartenance selon le milieu social. Des activistes s'indignant face à l'évolution des mœurs et l'oppression, se mobilisent contre cette dynamique qui exproprient les individus de leurs identités et de leurs cultures. Les stigmates sociaux changent et ce sont les représentations sociales qui font peu à peu office de repères collectifs et de cadres normatifs.

Le comportement social guidé par le modèle citoyen discrimine non plus uniquement l'être, mais désormais aussi l'avoir et le paraître. L'appartenance à une couche sociale peut être déterminante quant à l'intégration sociale, l'insertion professionnelle et l'adaptation culturelle. Comme le Hip hop, des mouvements de conscience communautaires au cours du 20ème siècle ont immergé selon les périodes et les milieux sociaux, mettant en avant leur profil communautaire. C'est pour défendre une identité et une culture que nombre d'individus se sont positionnés en faveur des droits fondamentaux pour vivre librement, loin d'une exigence distinctive.

Les cultes, le sacré et les rites qui ont laissé place aux codes, normes et valeurs manifestent l'évaporation de traditions concrètes. La faiblesse patrimoniale et les lacunes culturelles que connaissent la civilisation récente occidentale, dénotent d'une difficulté pour chacun à se construire socialement au travers de représentations sociales fluctuantes et variables. Donnant un cadre de références qui diverge selon les milieux sociaux, elles peuvent être utiles dans la reconnaissance intra-communautaire et permettent aux individus de se distinguer au-delà des stigmates culturels. Par l'image et la symbolique, la représentation collective contribue à la solidarité de groupe mais peut nuire à l'émancipation dans une conception trop réductrice d'autres cultures ou communautés.

L'identité Hip hop connaît des fragilités dans sa strucutre et souffre de perméabilité quant à la protection de so patrimoine. En effet, le caractère revendicateur a tendance à se dissiper pour laisser place à une tendance sociale davantage liée à une mode qu'à une direction ou un message porté pour faire faire évoluer les mentalités. L'héritage culturel initiateur du mouvement Hip hop se trouve bousculé par une potentielle dissolution de sa perspective originelle par rapport à une éventuelle évaporation du militantisme ou d'un aspect contestataire.

Dans une adaptation à son temps et aux paramètres institutionnels à prendre en considération, les pratiques culturelles Hip hop connaissent une certaine popularité, ce qui fait évoluer les dimensions mises en valeur lors d'événements. L'assimilation institutionnelle en banalise ses caractéristiques pour en faire un fond de commerce, un divertissement, un spectacle ; ce qui rend la breakdance légitime et plus écartée.

PARTIE III – LES EXPRESSIONS DE LA BREAKDANCE

CHAPITRE 1: LE PATRIMOINE CULTUREL DE LA « STREET DANCE »

1. 1. Histoire et origines

a) Les imprégnations de la danse Hip hop

Les origines du Hip hop proviennent d'un amoncellement de facteurs... mais s'expliquent avant tout par la dénonciation d'un contexte de vie particulièrement difficile. Le Hip hop n'est pas uniforme, rigide et imperméable et semble provenir d'un croisement culturel et des pensées.

Pour le cas de la breakdance, il n'existe *« pas une histoire, mais plusieurs versions d'une même histoire de la danse Hip hop. »*[268]

Elle se renouvelle au fil du temps, des représentations sociales et de la structuration du mouvement. L'évolution des mœurs et les pratiques sociales sont à mettre en corrélation avec la médiatisation de cet art urbain qui se diversifie et s'intensifie. L'ampleur des mobilisations a incité les médias, journalistes et chercheurs en sciences humaines à s'interroger sur ces modes de vie et ces pratiques propres à une culture en définition. L'ignorance du public se convertit en attirance.

L'attitude provocante et les gestes vifs mimant parfois des actes violents viennent imager l'environnement social des américains impactés par la criminalité, la ségrégation ou encore l'autorité. Marquant une dichotomie entre les populations, la situation aux USA dégénère politiquement et le recours au dialogue semble impossible. Les individus concernés par l'incertitude face à leur avenir, cherchent des alternatives à la communication de leur détresse. Le melting-pot devient une force culturelle par l'invention de rites ou traditions et l'union des disparités ethniques.

Face au cosmopolitisme américain qui déforme et idéalise la considération de son peuple, les contestations, revendications et heurts avec les forces de l'ordre se multiplient. Souhaitant se distancier de la coercition d'une part et de la criminalité d'une autre, ces rites modernes s'improvisent dans le mobilier urbain. Encore ignoré ou dédaigné, les cérémonies Hip hop n'ont pas de réels cadres comme les représentations ou spectacles institutionnalisés.

En parallèle de la pop culture, sa place dans la société est minorée comme ses protagonistes relayés à l'état d'individus infériorisés et enclavés, souvent voués à eux-mêmes.

---

268 Gamboa S. , *Hip hop : histoire de la danse, Interforum Editis Scali,* Paris, 2008.

Forts d'une identité propre et d'une appartenance culturelle authentique, les acteurs Hip hop se frayent un chemin dans le paysage social contre les décisions et l'introspection gouvernementale.

« A cette époque, le rock punk bat son plein mais le Hip hop s'authentifie comme une nouvelle vague avec des individus qui portent des survêtements, qui ont une énergie différente, des gestes différents, des mots différents, une gaieté absolue sans violence. »[269]

A des fins commerciales ou subversives, diverses inspirations ont opté pour des voies d'expression inventives. Nombre de courants artistiques – souvent contestataire- reproduisent les schémas de société actuels, prônant l'individualisme, le progrès technologique, l'aspect commercial.

b) Des formes rituelles aux origines ancestrales

Les danses rituelles ou initiatiques viennent enrichir le panel linguistique et expressif du Hip hop. Par ailleurs, les principes culturels Hip hop sont transfigurés à travers la danse aussi bien dans l'hommage rendu aux rites anciens, le respect de son prochain que dans la création d'un avenir pérenne s'appuyant sur la commémoration, l'organisation d'événements et l'activité artistique. Des contrées africaines se sont perpétuées et transmises des cultes, cérémonies et patrimoine continental, national voire régional. Des origines profondes et historiques de ces coutumes s'est dessiné un nouveau mode de communication grâce au mouvement et au geste dansé.

Plus fonctionnaliste, l'organisation des sociétés africaines se retrouvent par migration utilitariste au sein du système occidental. Un choc culturel se fait ressentir et cela se traduit par des comportements ou des activités incompris. La danse, rite propre aux sociétés dites « primitives » ou traditionnelles se transfère dans ces quartiers dortoirs par regroupements ethniques et vient s'implanter dans l'environnement urbain en inondant le monde social.

La visée plutôt structuraliste et matérialiste de la société américaine dénigre l'imaginaire et le symbolique se dégageant du sacré et des rites étrangers. Il n'en demeure pas moins que l'héritage africain resurgit lors de cet éveil de conscience. Par un regain culturel et un retour aux sources, la diversité du patrimoine Hip hop prend démocratiquement à contre-pied le modèle légitime. De cette visée fonctionnaliste comprenant la dimension artistique, la Breakdance répond à une doctrine selon laquelle la forme doit être l'expression d'une fonction ou répondre à un besoin.

269 Gamboa S. , *Hip hop : histoire de la danse,* Interforum Editis Scali*,* Paris, 2008.

Chaque mode d'expression Hip hop revendique ses aspirations individualisées selon son vécu et sa culture d'origine. Provenant de sociétés traditionnelles, la danse Hip hop s'inspire des rituels tribaux ayant pour fonctions de réguler et favoriser le lien social. Née dans les ghettos américains, la Breakdance défraie les standards aussi bien sur le plan matériel que symbolique.

« ... chez les Noirs américains qui ont hérité des danses de leurs ancêtres, le danseur est convié à des solos improvisés au centre d'un cercle, mais ceux-ci sont exécutés selon une structure responsoriale, c'est à dire que le soliste et le groupe s'appellent et se répondent à travers un code rythmique et gestuel. »[270]

Les attroupements de jeunes créent des cercles où danseur par danseur, s'enchaînent un combiné de figures au sol et acrobaties. Parfois seul sur un carton posé sur le trottoir, les jeunes s'agglutinent et échangent successivement des pas de danse mimant notamment des scènes de vie du quotidien. À la vue de tous et portant sur des images communes, la danse Hip hop comprend l'effort individuel au service du collectif.

Relatifs à une codification expressive particulière, la reprise du concept des rites ancestraux donne des repères et du sens à la vie à une génération déracinée, souffrant d'anomie.

c) Les inspirations de la danse Hip hop aux USA

Durant les années 50 et 60, New York par son melting-pot, contribuera à la création de cette danse, en puisant dans la rythmique et la danse africaine, ainsi que dans la Capoeira, la Salsa…

La plus ancienne trace de la danse Hip hop fut resituée à l'ouest des USA. Les premières gestuelles naissent pendant les années 60 dans une Amérique qui lutte pour ses droits civiques. Une génération qui connaît pour leader Martin Luther King et Malcolm X caractérise une mouvance qui revendique sa fierté par la musique et la danse des communautés africaines et hispaniques.

A la côte ouest des USA se développe le funkstyle, contrairement à l'est où il apparaît clairement comme le *« berceau du Breakdance... Ce qui les réunit et qui fait l'unité de la danse Hip hop provient d'un même contexte social ».* Malgré des différences significatives dans le style de danse, *« dès les années 70 et dans tous les USA, on déplore des revendications en conséquence du pluri-culturalisme qui règne au sein de la Nation sous la bannière du Hip hop. »*[271]

270 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éditions Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.
271 *Ibid.*

Au sein du pays tout entier règne un sentiment de chaos causé par la distinction, la domination et l'oppression raciale. Différentes formes de danses font leur apparition comme le funky chicken, le four corners, le pop corn ou encore le Campbell locking. Cette dernière est du funky chicken avec un blocage de certains mouvements au rythme de la musique. Très populaire en France, ces gestes sont inspirés du mime Marceau dans une danse généreuse et communicative avec l'importance des expressions faciales et le « pointing » ou pointement du doigt comme l'oncle Sam.

De cette danse naît les premiers concours de danse en se défiant et s'échangeant des pas. Le « locking » apparaît comme la danse de la spontanéité et les chorégraphies étaient l'égal de la route vers la professionnalisation. Le locking se fait connaître en France par le biais de Junior Almeida. Vers la fin des années 70, il s'intéresse au phénomène qui envahit les rues de New-York. Des jeunes afro-américains dansent sur le trottoir une danse complètement novatrice. Il transmettra à beaucoup de français la passion de la danse debout ; Gemini étant le représentant le plus emblématique.

Vers 1975, James Brown est décliné comme dieu de la musique et de la danse avec le « funk bounce » qui marque la création d'un nouveau style propre après le locking. Le locking est une danse communicative alors que le « popping » est une danse plus personnelle qui est à la fois pour le danseur lui-même et pour le public. Pratiquement simultanément, le popping fit son apparition et se définit par une contraction suivie d'un relâchement très rapide, les genoux et les hanches sont très sollicités. Cela implique l'introduction d'une certaine fluidité des gestes et une occupation de l'espace de façon originale appelées « boogaloo ». A la côte Est des USA, l'electric boogie qui est une sorte de boogaloo brouillé naît. Cette danse est associée au waving.

d) Pionniers de la danse Hip hop

Depuis ses débuts, deux grandes tendances de gestes chorégraphiés ou mimés aisément identifiables se sont distinguées et forment le creuset des inspirations de la breakdance.

La street dance[272] (ou funky styles) se décompose en deux styles majeurs avec pour premier le lock qui signifie « verrouiller ». C'est une danse d'espace, de fête où la notion de farce est présente. Créé par le Don Campbell au cœur des années 65/70, elle est la première et la plus ancienne des danses Hip hop. Elle possède un large vocabulaire et un champ d'action physique, technique ainsi qu'au niveau de l'interprétation, du sens gestuel, de l'espace, de l'objet et des lieux.

272 Gamboa S. , *Hip hop : histoire de la danse,* Interforum Editis Scali*,* Paris, 2008.

Le pop et le boogaloo qui complète la première s'apparente à une danse à base de contractions et de mouvements de hanche. Ce sont des styles créés sur la « West Coast » au cœur de la « funk era » (mouvement funk) qui sont assimilés au mouvement Hip hop alors que leurs origines devraient être reconnus comme de la pure funk, d'où le terme de funky styles.

Nous concernant, la breakdance (ou b.boying) se distingue des précédentes avec une multitude de styles. Deux variantes s'en sont dégagées d'une part le « Boogaloo Sam » en 1975 qui est le créateur de ce type de danses. Elles sont inspirées du mime, et utilise beaucoup les angles et les décompositions. Elles sont basées sur l'effet hypnotique ce qui facilite le travail de groupe. Il dégage un style fluide dans les courbes, en utilisant les rotations de hanches, des genoux, de la tête… Il y a également une grande utilisation de l'espace comme pour le lock.

Le pop quant à lui, est un style qui utilise la contraction musculaire suivi d'un relâchement sur le rythme de la musique. Le danseur réagit par une gestuelle qui simule l'impact musical. Les night-clubs vont être le lieu d'échange de ces différentes cultures, James Brown avec son « Get on the good foot » va être à l'origine d'une danse acrobatique et extrêmement énergique.

Le b.boying[273] est né dans les années 75 avec le groupe les « New York City Break » dans le Bronx. Issue du ghetto américain, la breakdance est basée sur le défi et la performance. Cette danse est la seule à posséder des codes de combat et à chercher la confrontation. Le message apporté par les « pères fondateurs » à la jeunesse pour transformer les énergies négatives en positive, est véhiculé par la breakdance.

Des dance-floors va naître une génération de jeunes danseurs appelés « b-boy », nom donné par DJ Kool Herc à l'origine de nombreuses créations dans le mouvement Hip-Hop. Le nom de « b-boy » n'a pas de signification précise, on parlera de bronx-boy, bad-boy, break-boy.

Un break[274] en musique consiste en l'interruption de tous les instruments excepté la batterie, qui continue le beat car ces danseurs évoluaient sur les breaks des disques que rallongeaient les DJ en reproduisant en boucle les rythmiques, à l'aide des deux mêmes vinyles.

Les jeunes vont préparer leur pas et les mettre à exécution lors de ces soirées. Un style de danse mélangeant danse et combat va naître : le Up Rock. Les jeunes danseurs vont continuer à développer leur danse et commencé à passer au sol, avec des pas circulaires, des glissades sur le dos, des rotations sur la tête…

273 Gamboa S. , *Hip hop : histoire de la danse,* Interforum Editis Scali, Paris, 2008.
274 Poschardt U. ; *DJ Culture ;* n°3 de la revue *Nomad's Land* (1998) ; printemps-été 2002.

1. 2. Des adaptations ou déclinaisons

a) Une traduction française de ces inspirations

Le boogaloo et le popping[275] n'existe pas en France et les rencontres franco-américaines ont permis aux américains de saisir que la danse Hip hop avait une véritable place en France. Cela a permis aux français de réviser les bases, affiner les mouvements, renforcer la musicalité, apporter une réelle armature notamment par le retour du funk. Une nouvelle génération de breakers fait surface et sont prêts à tout pour se faire remarquer, et même aux techniques les plus dangereuses.

Le waving arrivera en France en 1982 et se nommera le smurf avec comme danseur français charismatique du popping Walid Bouhmani. Une fois par an, Ahmed Agouni, un des danseurs les plus respectueux de l'histoire de la danse hip hop en France organise des conférences dansées Funk Therapy dans le but de faire perdurer la danse et les modalités, la circulation des informations, la préservation des techniques et des codes spécifiques affiliés à la danse Hip hop.

« A cette époque, le rock punk bat son plein mais le Hip hop s'authentifie comme une nouvelle vague avec des individus qui portent des survêtements, qui ont une énergie différente, des gestes différents, des mots différents, avec une gaieté absolue prônant la non violence ».[276]

Afrika Bambaataa et Grand master Flash en sont les précurseurs et les pères fondateurs. Les Paris City Breakers est un des premiers crews de danse Hip hop en France. Le New-York City Rap Tour avec le partenariat du Rock Steady Crew ont crée l'essor du Hip hop et a inconsciemment ouvert les portes à cette culture et fait naître les premières vocations de b.boys en France.

De nombreux groupes vont émerger dans les années 80, comme les Rock Steady Crew, Dynamics Rockers, Crazy Breaker, Floor Lords, New York City Breakers… Dégageant des personnalités telles que Frosty Freeze, Crazy Legs, Ken Swift, Pee Wee, Flowmaster, Ken Rock… De grands duels vont avoir lieu notamment celui entre les Dynamics Rockers et les Rock Steady Crew, qui attireront l'œil des médias et seront filmés pour le film documentaire « Style Wars ».

Parallèlement à la création du break, la Côte Ouest des États-Unis, va voir apparaître des danses comme « l'Electric Boogie » plus connu en France sous le nom de « Smurf ». Plus tard, nous apprendrons que cette danse est appelé le « Popping », créé par les Electric Boogaloo et vont en devenir rapidement les références mondiales.

275 Voir lexiques sur les différents styles de danse Hip hop
276 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Ce sont les Paris City Breakers qui ont usé de la technique de la simulation du passage de courant électrique après avoir touché une ampoule. Et de celle du waving qui crée alors des chaînes humaines des cours d'école aux bureaux de banques.

En 1981, un déclin du Hip hop et du B.boying jugé trop salissant dévoile une mauvaise image de soi et apparaît comme dégradante avec les vêtements déchirés à force de danser. La compagnie *Black, Blanc, Beur* en 1983 fait son apparition par l'intermédiaire de Corinne Lanselle, chorégraphe jazz à l'origine qui se charge de la direction artistique de ce collectif durant quatre ans.

b) Une évolution due aux conflits intergénérationnels

En France dans les années 80 surgit dans les rues le smurf (appellation française), qui était un style de danse où on utilisait les vagues et les patins. Cette danse est arrivée en France dans les années 80 avec le groupe « *Actuel Force* » parmi encore les plus sérieux représentants.

L'année 1989 aux USA montre que le Hip hop n'est plus qu'un lointain souvenir tandis qu'en France, une poignée d'irréductibles assurent sa survie par la formation de plusieurs crews en banlieues parisienne. La branche française de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa est la plus grande après celle du Bronx. C'est à Place Clichy que tout le monde venaient pour danser. Le public ne venait pas pour s'afficher mais pour partager en toute sincérité.

Les cercles et les défis expriment un combat contre soi-même, pas par rapport à l'autre. Il est question de rentrer dans l'arène pour honorer ce qui s'est passé avant. Sans vraiment d'enjeu, ces rencontres faisaient office d'exutoire. La piscine du forum des Halles à Paris devient le lieu de rencontre des breakers. En cette enceinte, à cause des regards, tout le potentiel des danseurs n'étaient pas présenté. Les phases sont préservées voire dissimulées afin d'éviter « le pompage »[277]. Les danseurs ont peur de se faire voler leurs mouvements par les nouveaux qui débarquent dans le milieu. C'est pourquoi, on ne dévoile ses phases secrètes.

L'imitation est prépondérante dans ce type d'activité afin de prouver notre capacité, notre volonté et le dépassement de soi. Certains danseurs écrivent leur danse pour être sûrs de ne pas oublier leurs créations sans les dévoiler en public. Il suffit de relire ses cahiers pour ressentir des enchaînements et des passages. Avant, la priorité résidait dans la musicalité. Désormais, elle se trouve dans la performance.

277 Gamboa S. , *Hip hop : histoire de la danse,* Interforum Editis Scali, Paris, 2008.

A partir de 1995, quelques DJ's répondant aux noms de DJ Abdel et Dee Nasty enflamment les défis afin de créer une véritable émulation. Durant cette décennie, c'est l'époque des règlements de compte entre ce que l'on appelle la New school et l'Old school. La nouvelle génération reproche ardemment à l'ancienne de ne pas avoir été là pour donner des conseils et d'avoir eu la critique facile. Malgré une évolution des mentalités, certains collectifs demeurent authentiques.

En France, le phénomène « *Wanted posse* » s'inscrit dans une logique d'énergie, d'originalité et d'un véritable esprit de famille qui animent ce groupe. Partout où ils passent c'est l'euphorie que ce soit en battle ou en création de spectacles. Leur point fort est d'intégrer de la house dance dans leurs shows ; ce qui apporte un nouveau style au Hip hop. Le groupe est très novateur et parfois dérangeant notamment lorsqu'ils reprennent le thème de l'asile psychiatrique.

A Lyon, le groupe des Pockémons émergent. Il n'y avait pas de groupe leader, mais plutôt plein de petites formations. Le collectif s'est formé avec tous ceux qui dansaient devant l'Opéra de Lyon, comprenant tous les danseurs provenant des quartiers environnants, rejetés par les autres compagnies par manque de professionnalisme ou de maturité. Ce groupe paraît éclectique et est muni d'une seule ambition, ils ont pour seul contrat entre eux, celui du cœur.

c) Un style de breakdance revisité : le clubbing

Dans les années 80 en France, le New-York City Rap Tour n'a pas rencontré le succès escompté. L'underground français se réveille, le bouche à oreille fait son effet. Ceux qui étaient présents, choqués à vie, racontent et transmettent leur nouvelle passion aux jeunes des quartiers. A l'époque comme outre Atlantique, c'est le « new wave » qui squatte le sommet des charts tandis que la jeunesse urbaine, elle, respire funk. Ainsi, à Paris, des lieux sont devenus les scènes mythiques urbaines des rassemblements hip hop tels que les places du Trocadéro, des Halles, de la Villette.

Les jeunes des années 90 manquaient d'informations sur leur danse parce que les pionniers français ne communiquaient pas suffisamment et n'avaient pas reçus l'histoire des américains. De nouveaux styles se dégagent et bouleversent la pratique originelle. Danser la « hype » s'apparente à du clubbing. Ce type de danse ne correspond pas aux breakers, poppers, lockers. Les mouvements s'articulent avec beaucoup d'énergie au sol et de jeux de jambes. Les pas des années 70 sont repris sans le savoir à une cadence supérieure de manière hyper-expressive sans codes, ni règles.

Désormais les jeunes voyagent beaucoup et ont avec Internet, l'accès à l'information. Pour les danseurs Hip hop, la rue est une scène presque comme une autre ; un exercice qu'il faut avoir pratiqué. Le break évolue tous les jours. La force du Hip hop est son côté spontané. L'évolution house dance ou clubbing née à Chicago et élevée à New-York, débarque en France en 1995. Cette danse est une danse riche de mélange de pas d'origines diverses. Elle porte ses racines africaines, latinos, des influences des claquettes, du popping, du locking, des descentes au sol… en clair, la continuité de la danse hip hop qui se faisait au sol et le clubbing marque les temps en l'air.

Malgré le peu de médiatisation de la danse Hip hop, le public et les amateurs viennent en masse aux meetings. Clairement, cette culture envisage de continuer à s'organiser en autonomie, pour ne plus jamais être obligée de subir des influences extérieures. Les breakdancers jouissent du contact avec le grand public, d'une reconnaissance et parfois même d'une consécration. La culture Hip hop a bénéficié de la médiatisation croissante, de l'industrie du clip vidéo et de la forte tradition de la danse en France. Cette dernière joue un rôle important dans la reconnaissance du breakdance en tant qu'art dansé à travers l'intégration du breakdance dans les compagnies contemporaines.

Dans les années 90, c'est le renouveau du Hip hop, le potentiel présent en Europe ne peut plus être nié et des championnats de grande envergure sont organisés tel que le battle of the year. Les talents sont mis en lumière et le Hip hop se vulgarise. Il apparaît comme une culture proche du peuple, d'une jeunesse défavorisée et avec laquelle la communication semble très complexe. Un nouveau chapitre s'ouvre, celui de l'indépendance. Un intérêt certain se développe à son égard et la question de sa souveraineté est en suspens. Encore en définition, la breakdance tend à voir son autonomie relativisée par sa structuration institutionnelle.

1. 3. Actualités et renouveau culturel

1. 3. 1. Les origines

a) Un style de danse en définition

La danse de rue renouvelle les formes du spectacle vivant d'origine populaire. La breakdance s'est répandue dans les quartiers, où elle est devenue l'un des moyens d'expression de la jeunesse. Malgré ses attraits universalistes, ses aspects fédérateurs et son expressivité si originale, la breakdance ne fait pas l'unanimité instantanément. Peu à peu dans les standards culturels, c'est en prenant appui sur une identité représentative du multiculturalisme des banlieues et sur une esthétique puissante, qu'elle s'est adaptée au mode de vie urbain contemporain.

« La répétition, essence du rythme, fondement du mouvement dansé, est la trace du voyage incessant du sujet entre identification et dés-identification, illusion et réalité, imaginaire et symbolique, individu et groupe. »[278]

Sa pratique s'effectue facilement et partout, des halles aux gares de métro, des halls d'immeubles aux places publiques, les jeunes sortent progressivement des quartiers pour arpenter le terrain des centre-villes et ainsi exploiter de nouveaux champs, espaces et publics[279].

La breakdance est un style de danse Hip hop qui se caractérise par des mouvements au sol acrobatiques, exécutés autour d'un point central et parfois sur un accompagnement de musique rap.

« Les musiques et danses fortement pulsatives ont, elles, un rapport marqué à la frappe, à la « terre ». on les trouve dans le registre populaire, qu'il soit traditionnel ou post-moderne, mais c'est surtout ce dernier qui, en particulier à travers le beat électronique, libère le corps « primitif ». Les danses noires montrent un corps non pas débridé, mais possédé par le rythme, à la fois pulsionnel et régulé, rempli d'énergie mais maître de ses instincts, articulé à la loi civilisatrice collective du passage de la Nature à la Culture. »[280]

Par cette lecture, se sont opérées de multiples réserves venant faire obstacles à la liberté des uns pour le confort visuel et le quotidien des autres. En rupture avec le système, les jeunes marquent symboliquement par leur gestuelle et leur créativité dansée, la figuration des problèmes dont ils souffrent. En réaction au contexte difficile et de manière animée, la jeunesse image à travers des chorégraphies et des mouvements relevant de cassures, de fractures et de torsions leur incompréhension de leur devenir social. Malmener son corps devient un moyen d'expression.

« Dans la danse, le mouvement rompt l'immobilité. La brisure du mouvement des danses tribales se perçoit dans la breakdance. L'expérience en est faite avec force dans le « stop » en expression primitive, qui arrête net le mouvement. »[281]

A l'écart des industries culturelles, la Breakdance loin des conventions et traditions, coupe court à son appropriation artistique, car il n'est pas considéré à l'image de la pop culture comme légitime et conforme à la production marchande[282]. D'autre part, hors de la normalisation de sa danse, le regard porté sur la culture Hip hop ne reflète pas l'idéologie des sociétés occidentales.

---

278 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.
279 Riffaud T., *L'espace public artisanal,* Elya Éd., Grenoble, 2021.
280 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éditions Odile Jacob, 15 rue Soufflot 75005 Paris, Janvier 2001.
281 *Ibid.*
282 Shapiro R. & Bureau M.-C., *« Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis »,* Sociologie de l'Art*,* n° 13, 2000, p. 13-32.

b) Le « corps » de la Breakdance

En lien avec une appartenance culturelle et environnementale précise, la danse Hip hop innove par sa technicité à l'image de sa gestuelle si particulière. Elle tire son inspiration de ce qui l'entoure et évoque l'idée de performance aussi bien sur le plan artistique que physique.

« *La « Breakdance (également appelé « rock »), style de Hip hop popularisé dans les années 70 est une danse acrobatique et compétitive des éléments de pantomime. Elle est apparue sous forme de rencontres entre adolescents noirs et hispaniques qui tentaient de surpasser leurs adversaires à force de contorsions, rotations et saltos arrières. Ainsi, les plaisirs et les espoirs, autant que les frustrations et les craintes de l'adolescence, s'exprimeraient symboliquement dans l'espace public. »*[283]

Autant par son contenu que par sa forme, la danse Hip hop sort des répertoires classiques pour s'inscrire dans un registre nouveau marquant sa rupture avec les courants légitimes[284].

« Le terme Breakdance vient de breaking qui signifie décrocher, casser, éclater. Selon une version historique, cette danse aurait été ainsi désignée par des observateurs blancs ne comprenant pas très bien cette forme singulière d'expression des b.boys dans le Bronx aux USA au milieu des années 70. »[285]

C'est en solo et dans un contexte de réunion particulier que les danseurs montrent tour à tour leur talent, se divertissent et dévoilent leurs sentiments. Elle ne se situe pas si loin de la *« Danse de société qui englobe une vaste palette de danse caractérisée par des gestuelles, des pas et des vocabulaires spécifiques. Si général soit-elle, elle renvoie en principe à une danse en couple sur accompagnement musical qui n'exige aucun habillement ou costume particulier et qui se pratique à l'occasion de fêtes ou à des fins de divertissements. »*[286]

Dans le défi et non dans l'exposition ou la représentation avec un partenaire, le Breakdance s'authentifie par sa dynamique, sa rythmique et sa force.

« La breakdance est un mélange de figures acrobatiques enchaînées les unes aux autres et sans cesse enrichies par les personnes qui les pratiquent en y insérant leur propre style. »[287]

283 Susan Manning in *Danses Noires, Blanche Amérique,* Exposition, Centre national de danse, Pantin, 2008.
284Becker H.S., *Les Mondes de l'art,* Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 2010 [1982].
285 Bazin H., La culture Hip hop, Desclée de Brouwer, 76 bis rue des Saints Pères 75005 Paris, 1995.
286 Susan Manning in *Danses Noires, Blanche Amérique,* Exposition, Centre national de danse, Pantin, 2008.
287 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Pourtant, la Breakdance ne peut être considérée comme telle dans la mesure où elle n'appartient à aucun répertoire de danse, et n'est pas reconnu institutionnellement, ni promu socialement. Qu'il soit pratiqué en institutions ou librement dans la rue, toute personne peut s'y exercer et s'exprimer à souhait dans le respect des cadres imposés par l'organisme ou tout simplement par le biais d'une attitude en corrélation avec l'esprit Hip hop[288].

Les jeunes danseurs de breakdance s'appliquent à reproduire des formes prédéfinies pour finalement se les approprier et créer leur style artistique, tout ceci dans l'idée de performance, de reconnaissance dans la prouesse, l'exploit, le spectaculaire.

c) Les critères fondamentaux de la Breakdance

L'année 1976 se présente comme étant l'âge d'or du breaking dans le Bronx. Les crews (familles sociales) se multiplient et s'affrontent. Les quartiers se disputent leur réputation.

Deux écoles se dégagent de cette danse : celle des originaux qui privilégie l'improvisation, le feeling, l'expression personnelle, permettant de se laisser aller vers la musique se référant bien souvent à un parcours autodidacte ; et celle des gardiens du temple qui préconise encore et toujours la pratique, la maîtrise de toutes les bases et une discipline de fer. En conséquence des conflits et des clashs découlent deux courants qui s'affrontent : l'une dans la contorsion et la performance et l'autre dans la fluidité et dans la force de l'authenticité. Les bases doivent être acquises avant de se lancer véritablement dans la danse. Cette approche se manifeste souvent dans des structures formalisant l'apprentissage et la maîtrise de cette pratique.

En France, c'est en 1982 que le b.boying est arrivé avec des mouvements plus impressionnants. Ici, l'up rock, se nomme « pas de préparation », avec sous-entendu la descente au sol pour y rester quelques mesures. Les règles du Hip hop consistent à se frotter aux plus grands pour se faire un nom, pour représenter son propre style, sans copier les mouvements commerciaux. Quatre qualités distinguent le bon danseur suivant les critères liés à la puissance ; l'originalité ; la souplesse ; la musicalité. Au final, la danse est une rencontre et pas une compétition. Elle est un moyen de s'éduquer par un engagement avec soi-même et de s'élever avant d'être un métier.

288 Fernando Jr S.H. ; *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop ;* Paris ; Éd. Kargo ; 2000 [1992].

Caractérisée par les critères suivants : la création, le style, le caractère, l'âme qui renvoie à l'interprétation des sons avec son corps, la danse Hip hop ou street dance[289] rassemble deux grands styles : la Danse debout qui se réfère au top dance ou funk style, et se représente par le locking et le boogaloo style ; et la Danse au sol qui se rapporte au break ou au b.boying.

On constate une distinction formelle aux USA entre la West coast et l'East coast. La première est le territoire des funks styles, tandis que la seconde est le berceau du b. boying. Ce qui les réunit et qui fait l'unité de la danse Hip hop est le lien entre chacun confronté au même contexte social. Le b.boying prend un tournant dans son histoire stylistique car le danseur de Hip hop renverse les codes et tourne sur la tête à l'inverse du danseur classique qui lui, tourne sur les pieds.

La hype plus moderne s'affirme comme une danse à part entière. Littéralement « danse debout », c'est la danse de la deuxième génération (1986-1990). La danse hip-hop devient frontale et dégage une impression de force dans la coordination des danseurs. On passe alors des performances individuelles à une approche chorégraphique de la danse Hip-hop ainsi que de la rue aux plateaux des scènes de concert. La hype s'ouvre à d'autres formes, elle emprunte notamment à la jazz danse certains noms de figures comme le « glissé » ou « la pirouette intérieure ».

d) Les figures de danse classiques et authentiques[290]

Les figures de break sont élaborées au sol autour d'une géométrie circulaire. Pour exécuter un tour, on fait les six pas appelés « steady » ou « foot rock ». « Ground rocking, footwork » ou en français « pass pass » font référence aux mouvements circulaires avec les jambes au sol en développant des séries de pas débouchant sur des arrêts en fin de passage nommés « freezes ». Le passe-passe est la figure de base de ce mouvement circulaire. En dehors de ces six pas, chaque danseur propose des variations « reconnues » ou « freeze », agrémentées de freestyle, figures originales ou personnelles. Les grandes phases au sol sont appelées « power moves » comme la coupole qui consiste à tourner sur le dos évolué qui a pour créateur Crasy Legs.

En 1982, Prince Ken Swift crée le « ninety-nine » qui se caractérise par un tour sur une main. Dans le Bronx des années 80, la danse devient aérienne. Le b.boying se meurt mais traverse le pays jusqu'à l'ouest. Le climat y est plus agréable et les espaces sont plus vastes, permettant de réaliser des gestes plus amples et plus impressionnants parfois proches de la gymnastique.

289 Confère aux lexiques en annexes

290 Peterson R., *« La fabrication de l'authenticité »,* Actes de la recherche en sciences sociales*,* vol. 93, 1992b, p.3-20.

L'originalité des « footworks » et la musicalité différencient un performeur Hip hop limite gymnaste, d'un bon danseur. Un passage tient compte de la préparation : top rock, foot rock, hop rock... du passage au sol avec le 3 temps, le six step, l'aile de pigeon,... des freezes déclinés en baby freeze, planche, freeze sur tête,... et des grandes phases : la coupole, le thomas, le ninety nine, etc...

« La morphologie impulse des manières différentes de danser à partir des figures de base. Selon sa personnalité, chaque membre arrive à se différencier et trouver sa place. »[291]

Les particularités du danseur vont enrichir les prestations, accroître le ressenti et favoriser leur intégration. La Breakdance s'avère être une danse complexe, mêlant technique, introspection et prouesse physique. Elle transcende les idées, les exploits et les sentiments confrontant les danseurs à eux-mêmes, au public par leur engagement et artistique par la scénographie et le chorégraphique.

« La danse ne se résume pas uniquement en un ensemble de figures. Elle replace le corps au « centre ». elle combat la colonisation du temps, la dépossession de sa vie en cherchant une nouvelle emprise du corps sur l'espace qui n'est pas l'espace commun mais un « autre monde ». Ce « centre » primordial est celui de la création. »[292]

Le cercle permet aux danseurs de se représenter dans le cadre d'une performance atypique.

« Du rituel de combat de rue au mime de la vie quotidienne, les danses Hip hop font redécouvrir à « l'art établi », le rapport au monde. »[293]

L'expressivité de la Breakdance créé un pont entre la considération de la technicité dans l'Art, et une vision particulière de la société venant alors inventer un support de communication où le corps devient l'outil de transmission de messages[294].

1. 3. 2. Les valeurs

a) Le défi

Dans les années 70, aux USA comme en France, les banlieues souffrent d'une précarité considérable et d'une violence grandissante favorisant l'essor des gangs, de la drogue, du racisme. Les jeunes errent dans la rue, dansent dans les parcs. Le style est agressif à l'image du quotidien.

---

291 Bazin H., La culture Hip hop, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
292 *Ibid*.
293 *Ibid*.
294 Stapleton K. R. ; « *From the Margins to Mainstream: the Political Power of Hip-Hop* » ; Media, Culture & Society, vol. 20 ; 1998 ; p.219-234.

La danse fait office d'objet de violence. Sa gestuelle l'illustre à merveille bien que cela ne paraisse être la fin primaire de cette activité[295]. Le défi se présente comme une caractéristique inhérente au breaking. Concernant la danse ou les autres domaines artistiques Hip hop, la question d'un rapprochement communautaire autour d'une philosophie est unanime parmi ses adhérents.

« L'idée de partage d'un code est reprise aujourd'hui par les jeunes rappeurs dans le rituel du « défi » qu'on peut observer dans les rues des grandes villes : un cercle de danseurs accompagné d'un magnétophone marque le tempo du pied d'une musique enregistrée. L'un d'eux se détache du cercle pour aller au centre et exécute des figures de Breakdance. Il est fier de montrer aux autres son style et ses trouvailles, la façon dont il combine entre elles ces figures. Les petits observent les plus grands avec attention pour pouvoir à leur tour s'essayer sous leur regard encourageant. »[296]

Le collectif participe de manière intégrante à la socialisation de chacun en préconisant des formes rituelles. L'expression successive des participants permet de mener un dialogue verbal et dans le respect des codes Hip hop à travers l'activité pratiquée. L'émulsion collective se produit par les échanges entre danseurs qui se stimulent mutuellement par l'enchaînement des passages. Venant provoquer l'adversaire de manière fictive, le regard est sollicité sur l'exécution des mouvements et cela attise l'implication des autres, ceci dans un esprit convivial et à tendance pédagogique.

« Le défi est un des principes du Hip hop : une confrontation pacifique, bienveillante et généreuse, où l'esprit de compétition est dépassé par l'idée d'un partage où chacun est à la fois enseignant et enseigné. Dans tous les cas, si le défi, si l'invention est possible, c'est parce que le cadre de la danse populaire n'est pas étroit. Peu contraignant , il autorise la créativité tout en rassurant le danseur, qui protégé par le cadre musical et gestuel, peut « laisser sortir » sans danger ses sentiments, ses émotions : les pas et figures des danses traditionnelles ou de la breakdance, les déhanchements de la salsa ou de la danse orientale, loin de brider la libération pulsionnelle, la favorisent, loin de bloquer l'expression, la suscitent et la « légitiment ». »[297]

L'encadrement de la pratique du Breaking ne s'oriente pas vers une directivité et une forme d'autorité. Loin d'un cadre institutionnel ou scolaire, c'est l'animation de sessions de danse ou l'apprentissage par autodidaxie, par les échanges entre partenaires avec retours sur la performance et par une libération du sentiment à travers le geste dansé que sera transcendée l'émotion du danseur.

---

295 Elias N. & Dunning , *Sport et civilisation : la violence maîtrisée* ; Éd. Paris Pocket ; 1998.

296 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

297 *Ibid*.

b) La battle

Dans la logique d'une catharsis, les battles et les compétitions-défis gérés par les maîtres de cérémonies, offrent des temps de production artistique et de pacification des mœurs. Ces rencontres s'apparentent à un lieu festif et de partage où s'entremêle violence symbolique provoquée par l'adversité et paix sociale par l'expression solitaire ou unie[298].

Les danseurs demandent un nouvel engagement au spectateur, ils refusent l'état latent et passif des spectateurs qui se manifestent par des cris et des encouragements. Ils tentent aujourd'hui d'allier subversion et théâtre à l'italienne, rituels et représentation[299]. La question d'identité en est alors inhérente dans la mesure où le lieu de représentations, quel qu'il soit et avec qui que ce soit, permet à la fois un jeu de rôle pour les danseurs et d'exutoire dans le ludisme.

De toute cette théâtralisation et la mise en rapport de tous ces facteurs naît une ritualisation qui donne l'occasion au danseur de transmettre des émotions. L'emploi du corps varie selon les individus et les moments. La performance et les techniques du corps émettent des nuances entre les prestations. La danse Hip hop donne à voir une gestuelle éloquente mêlant dangerosité et instinct. Pour les filles comme pour les garçons, ce n'en sera que leur rapport à la pratique qui influera sur leurs performances, leur appartenance à la culture et au groupe.

« Les techniques de la breakdance donnent à voir un corps spectaculaire, dont les performances ne se révèlent totalement que dans les improvisations (freestyle), dans l'urgence du temps (mobilise le « sens pratique » des danseurs), dans l'action et dans l'effervescence de la compétition (battles). »[300]

L'improvisation fait partie intégrante du rituel du battle. Contrairement au registre chorégraphique où chaque pas est mesuré et mis en scène pour donner l'effet artistique, esthétique et visuel visé, l'investissement corporel diverge dans le cadre du défi et cela se ressent autant dans l'engagement physique que dans la volonté d'aller vers l'extraordinaire. La gestuelle de la Breakdance est une source d'informations sur le danseur qui par sa performance laisse des traces de son passage, émeut le public et évoque selon l'instant un sujet actuel ou qui lui tient à cœur. Cette pratique culturelle fait office de support identificatoire pour ses pratiquants et leur permet de s'exprimer dans la maîtrise d'une certaine forme d'artisanat qui emploie le mouvement pour troubler les sens et se jouer du public à travers le spectaculaire.

298 Elias N. & Dunning, *Sport et civilisation : la violence maîtrisée,* Éd. Paris Pocket, 1998.
299 Caune J., *Acteur et spectateur : une relation dans le blanc des mots,* Librairie Nizet ; 1996.
300 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

« On peut désigner sous le nom d'action motrice des activités orientées vers la maîtrise du milieu, les objets matériels ou la confrontation à d'autres personnes. Les mouvements opératifs peuvent avoir valeur de communication lorsqu'ils sont intentionnellement utilisés pour adresser un message ou exprimer quelque chose à un ou d'autres personnes. »[301]

Au sein du battle Hip hop, la plupart des enchaînements et des figures classiques font références à la nomenclature relative à la terminologie technique du Breaking[302].

c) La ritualisation

De paire avec la musique, les consignes encadrant cette danse limitent sa pratique collective à un espace défini. Selon une configuration circulaire, ce format de défi résonne avec des faits historiques et traditionnels de combat dans une arène lors d'affrontement entre gladiateurs. Le rapprochement culturel de la danse Hip hop aux temps anciens ramène ses pratiquants à des formes rituelles de confrontations simulant sous des aspects cérémoniels des actes guerriers ou guérisseurs.

« Le cercle circonscrit le terrain de la lutte et, dans un appel ancestral, surgit une danse de combat. Les premières danses du cercle, danse en armes, rituels de groupes et célébrations, visaient, sous formes d'exorcisme, à combattre un ennemi imaginaire, à simuler quelques forces dissuasives. »[303]

L'évidente allusion à des simulacres de batailles met en exergue l'idée de faire une analogie entre le sort des guerriers d'antan et les conditions d'existence précaires des citoyens actuels. La tentative d'exhorter les idées négatives et d'expulser les tensions par une activité défouloir demandent une introspection constante qui détermine l'engagement du danseur dans sa pratique. Elle assure sa reconnaissance au sein de la communauté en fonction de son affiliation culturelle au mouvement et suggère un cumul d'expérience pour perfectionner sa technique et parfaire sa connaissance des traditions.

« La danse est apprentissage de la résistance, entraînement au combat si proche alors des rituels de célébration africains, de la capoeira ou des arts-martiaux. »[304]

301 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.
302 Voir lexiques en annexes
303 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
304 *Ibid.*

Des similitudes avec d'autres disciplines montre une orientation commune à toutes ces pratiques qui trouvent une fonction communicative, exutoire et pacificatrice aux moyens de représentations ou d'usages en apparence violents ou agressifs. Toutefois, en se détachant des perceptions qui affublent le Breakdance de sauvagerie, le corps est employé de sorte à ce que toute l'assemblée soit concernée et impliquée dans le déroulement de l'acte dansé. Quelque soit l'activité rituelle en cercle, un lien particulier aux énergies indicibles se tisse entre les protagonistes danseurs et le public acteur de la cérémonie.

« Les corps dansent dans le cercle mais le rituel du conflit s'établit entre les danseurs et le corps de l'assemblée. »[305]

Agissant comme des modérateurs et futurs acteurs au centre du cercle, le rituel se déroule sans autorité, dans une forme auto-régulée de conflit où le principe est de dépasser les contraintes sociales imposées par le régime politique par un renouveau culturel autonome et pacifique.

« Tout semble se passer naturellement, sans tension ; l'important est d'y aller, de se montrer devant l'assemblée, de se donner à voir. »[306]

Par cette danse, une relation étroite entre acteurs et spectateurs s'élabore jusqu'une certaine forme d'interdépendance ; où la représentation prend toute sa valeur par le regard d'autrui.

d) Le coup d'éclat

L'incorporation des caractéristiques Hip hop se fait progressivement car aux USA mêmes, ce phénomène est en pleine découverte par la culture légitime et suppose une négociation pour son avenir. Les désignations d'origines de la terminologie et de la codification Hip hop témoignent d'une certaine complexité étymologique et linguistique qu'il convient d'effacer par une translation des termes techniques venant encadrer les pratiques et déterminer les rites[307].

La Breakdance se définissant par son répertoire presque inclassable et identitaire la rend authentique et attirante. La diversité culturelle qui jaillit à travers sa pratique est amplifiée par son caractère universel au moyen de la création d'antennes internationales. Chaque territoire ajoute sa touche personnelle et agrémente la discipline[308].

305 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
306 *Ibid*.
307 Shapiro R. & Bureau M.-C. ; *« Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis »* ; Sociologie de l'Art *;* n° 13, 2000 ; p. 13-32.
308 Peterson R. ; *« La fabrication de l'authenticité »* ; Actes de la recherche en sciences sociales *;* vol. 93 ; p. 3-20 ; 1992b.

« Le B.boying prend un tournant dans son histoire stylistique. Le danseur Hip hop renverse les codes et tourne sur la tête à l'inverse du danseur classique qui tourne sur le pied. »[309]

Très vite, l'adaptation à la nomenclature technique des activités Hip hop s'est effectuée au niveau mondial, touchant les répertoires traditionnels de la danse en bouleversant les genres par sa gestualité particulière et renouvelant les codes esthétiques et artistiques.

« *Deux écoles se distinguent par cette pratique, « celle des originaux qui privilégie l'improvisation, le feeling, l'expression personnelle. Elle permet de se laisser aller vers la musique. Les gardiens du temple qui préconisent encore et toujours la pratique, la maîtrise de toutes les bases et une discipline de fer. Les techniques précises doivent être acquises avant de se lancer véritablement dans la danse. »*[310]

L'apport culturel et le vécu de chacun participent à l'évolution des techniques de bases de la Breakdance. Selon le sentiment ou l'appartenance à un milieu social spécifique, le rendu dansé sera influencé par les expériences et les ressentis du pratiquant sortant parfois des usages traditionnels. Ceci marque une distinction dans l'interprétation des codes Hip hop. La danse Hip hop s'expose partout au sein des grandes villes des USA dès les années 70. Pourtant isolée dans les « bas quartiers », la Breakdance inonde les rues, places publiques et stations de métro.

Ayant eu un impact majeur sur la jeunesse et sur les populations concentrées territorialement dans les villes, les danseurs doivent s'affranchir des contraintes urbaines, des autorités publiques et des problèmes sanitaires que connaît la gestion d'une grande agglomération. Au bout de quelques années d'effervescence dans la pratique, les représentations publiques sont de moins en moins fréquentes et répandues. Cette danse populaire et très identitaire à tendance revendicatrice est alors déclinée comme socialement dégradante.

e) La breakdance dans le débat social

Dès leurs apparitions, les expressions artistiques Hip hop visaient à canaliser les émotions et effacer les disparités entre individus[311]. Souffrant de nombreux stigmates et contraint à l'indifférence par l'ignorance, le *« Hip hop reste un style underground apparu dans les années 70 parmi les afro-américains du Bronx, correspondant également à un véritable mouvement culturel dont les principaux éléments stylistiques sont le tag, la breakdance, les platines de DJ et le rap.*

309 Gamboa S., *Hip hop : histoire de la danse,* Interforum Editis Scali, Paris, 2008.
310 *Ibid.*
311 Elias N. & Dunning , *Sport et civilisation : la violence maîtrisée* ; Éd. Paris Pocket ; 1998

Le Hip hop a rapidement connu une vague internationale dans le monde de l'art, de la mode et du divertissement ; et son influence reste vivace. »[312]

Forte de son impact sur le public et les consciences, la danse Hip hop s'implante peu à peu hors des espaces publics de la ville[313]. Se dégageant de son image impropre et de ses représentations dégradantes, son intégration dans les champs artistique, performatif et circassien est progressive. La Breakdance évolue et est transférée des rues aux institutions. Les modalités de pratique se voient désormais soumises par un encadrement et des motivations détournées du mouvement originel. Le déplacement du débat occasionne un changement profond dans sa constitution et ses fins. Devenant un produit marchand, un service éducatif ou un loisir, les formes et les usages classiques se transforment en des branches diversifiées de danse comme le fitness, le stretch ou encore le step.

« Le Step qui est une forme de danse percussive où le danseur se sert de tout son corps comme d'un instrument de musique pour produire des rythmes et des sons complexes où se mêlent pas, mots parlés et claquements de mains. Le step peut être dansé seul, mais généralement exécuté en groupe de trois danseurs ou plus qui combinent mouvements de gymnastique, claquettes et danses rituelles d'Afrique ou des Caraïbes. »[314]

Pour autant, la Breakdance ne disparaît pas totalement du paysage urbain et seuls les pionniers ou les réfractaires continuent de danser hors des circuits conventionnés. Leur pratique demeure authentique, d'une sincérité totale, incontestable et fidèle à l'identité primaire tout en préservant le patrimoine Hip hop sans s'abaisser à une appropriation commerciale de la culture.

« Les danseurs post-modernes retrouvent quelque chose de la danse traditionnelle qui, dans chaque culture, crée un code partagé par tous les membres du groupe. Le caractère collectif de ces danses implique que, pour la réussite de l'ensemble, chacun accepte un consensus. Parvenir à s'intégrer à la danse, c'est toujours accéder à la culture du groupe imprimée dans les formes de la musique et de la danse. »[315]

La danse est inscrite dans les Arts, provoquant émotions et jouant sur les perceptions. Par sa faculté universelle et fédératrice, le mouvement Hip hop privilégie une socialisation communautaire où l'intégration au modèle dominant n'est pas assuré.

---

312 Susan Manning dans *Danses Noires, Blanche Amérique,* Exposition, Centre national de danse, Pantin, 2008.
313 Riffaud T., Recours R., & Gibout C. ; *Sports et arts de rue : être citadins autrement !* ; Loisir et Société/Society and Leisure, 38(3) ; p.423-435 ; 2015.
314 Susan Manning dans *Danses Noires, Blanche Amérique,* Exposition, Centre national de danse, Pantin*, 2008.*
315 *Ibid.*

1. 4. Fonction sociale et Institutionnalisation progressive

1. 4. 1. Le mécanisme ou processus tacite social

a) La danse populaire, un vecteur d'expression culturelle

Sur des rapports communautaires, le milieu populaire européen se cherche des moyens d'exhorter ses colères, pulsions, émotions diverses. À la fois comme échappatoire à sa propre condition et pour se divertir, les habitants des quartiers populaires se créent une vie sociale et planifient des moments collectifs autour d'activités notamment dansées, sans discrimination.

La danse dans le sens commun, évoque l'action d'exécuter un ensemble de mouvements du corps, volontaires et rythmés généralement accompagnée d'une musique et d'un chant. Phénomène universel qui remonte à la plus haute Antiquité, la danse s'est codifiée sous la forme de figures et de pas en fonction des cultures élaborant une technique savante. Associées aux cérémonies magiques ou religieuses, les danses rituelles et sacrées se sont particulièrement développées en Afrique et en Asie, où elles assurent la pérennité de valeurs ancestrales qui revêtent une fonction identitaire.

« Non seulement la musique et la danse restaurent la capacité des sociétés individualistes à établir et conserver du lien social, mais elles s'ouvrent aux sociétés autres, différentes, souvent infériorisées. Il se créé ainsi une expression artistique multiculturelle, métissée qui fait dépasser l'antinomie existant entre le différentialisme des cultures et la mondialisation arrogante qui nie leurs valeurs. »[316]

En Occident s'est surtout répandue la tradition de la danse profane, liée à l'idée de joie et de fête. Divertissement aristocratique (menuet), elle a ensuite été l'apanage de la bourgeoisie. Sous la forme de danse traditionnelle, elle est l'expression d'une culture populaire, essentiellement rurale, qui se prolonge dans tous les pays à travers le folklore. En milieu urbain s'est imposée au 19ème siècle la danse de salon ou de société, qui se pratique souvent en couple comme la valse ou le tango. C'est fin du 20ème siècle que la danse plus individuelle fait surface avec la danse de discothèque, l'explosion du rock, du disco, puis de la techno.

Avec la Breakdance, la danse de rue est devenue un élément constitutif de la nouvelle culture urbaine en rénovant le « ballet » où la principale question est la lutte contre les intolérances et les extrémisme. Les différences perçues comme une richesse se manifeste par un important métissage culturel.

316 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

« Les danses urbaines sont des mosaïques de style ». « Le Hip hop découpe des morceaux d'arts martiaux, de flamenco, de danse classique. »[317]

Art sacré ou profane, qui soumet à ses règles les impulsions naturelles du corps, la danse concerne toutes les civilisations, et représente un indiscutable facteur d'identité culturelle. Elle met en relation les êtres humains, resserre les liens entre individus à travers le bal et les divertissements. Son évolution témoigne de sa place dans la société et révolutionne les traditions culturelles.

b) La breakdance : facteur de socialisation

À sa création, la Breakdance avait pour vocation de se référer à ce modèle de régulation sociale sous la forme d'une appartenance communautaire se traduisant par des activités culturelles propres au mouvement Hip hop. La danse permet alors de transférer la négativité conjoncturelle en art de dépasser les clivages sociaux et les entraves à l'épanouissement personnel. La violence du quotidien est également déplacée, sorite de son contexte par la mise en place de procédures pacifiques visant à mettre en scène la dureté de la vie actuelle.

« La musique et la danse peuvent accueillir dans les coups de la pulsation dans les frappes des mains et des pieds, l'expression de la violence née de l'oppression subie. »[318]

De manière descriptive et explicite, la danse Hip hop tire sa puissance dans son esthétique et ses modalités calquant les moyens d'ailleurs et d'autrefois pour régler les problèmes d'ici et actuels. Ses mouvements rythmés, impressionnant et parfois dangereux sont l'illustration d'une vie où le risque n'est plus, où la vie prend son sens dans la performance réalisée qui dans la qualité de la prestation va provoquer la réaction chez le spectateur ou l'adversaire.

« Aujourd'hui, la rage des jeunes habitants des cités, victimes de l'exclusion, du chômage et du racisme s'exprime dans l'énergie du rap et les mouvements saccadés du Hip hop. Mais ils trouvent aussi, par ces danses qui étaient apparues d'abord comme anti-sociales, le moyen de dépasser les conflits en les réorientant positivement vers une vision plus constructive de la société. »[319]

Au demeurant, la pratique du breaking underground ou institutionnalisé, sort des standards culturels s'imposant tel un moyen artistique de revendication sociale[320].

317 Schott-Billmann F., Le besoin de danser, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.
318 *Ibid*.
319 *Ibid*.
320 Stapleton K. R., « *From the Margins to Mainstream: the Political Power of Hip-Hop »,* Media, Culture & Society, vol. 20, 1998, p.219-234.

S'éloignant peu à peu de ses représentations sociales péjoratives, la danse Hip hop émet l'idée de surpasser les conditions d'existence par la détermination qu'implique l'adhésion au mouvement social et la pratique intensive. La Breakdance ne se caractérise pas par une volonté de se dresser contre le gouvernement ou pour créer un nouvel ordre social, mais plutôt par le projet de donner un cadre de vie instauré sur des doctrines à visée sociale, des modalités limitant les conditions de pratiques et indiquant les conduites et comportements à adopter.

Le Hip hop offre à tous et surtout aux jeunes des banlieues, un univers qui leur donne une place au sein d'une communauté. Par l'incertitude quant à leur avenir, compte tenu de leur environnement social et d'après les clichés véhiculés au sujet des jeunes des banlieues, la dynamique Hip hop enthousiasme les jeunes qui y trouve un moyen d'expression, un motif de rassemblement mais aussi, une direction à suivre pour ne pas sombrer totalement dans le désespoir et l'inactivité, comme le disent les jeunes "la galère".

L'usage de codes artistiques et sportifs mais s'inspirant aussi de codes de l'honneur à l'image de guerriers, propose une activité complète correspondant aux attentes de la jeunesse.

c) La breakdance comme outil de dialogue social

Sujets à une réalité et des représentations sociales peu enclines à la socialisation, la Breakdance semble apaiser les mœurs et garantir un climat propice au dialogue avec les institutions. Moins dans la provocation, la défiance ou le conflit avec l'autorité, la culture Hip hop tend vers une accalmie sociale qui montre un visage différent que celui proposé par les médias. La jeunesse paraît moins hostile et belliqueuse que lorsqu'elle s'exprime à travers les émeutes ou la criminalité[321].

Pour autant, la pratique de la Breakdance pose problème compte tenu de son absence d'encadrement, de réglementation et par l'invasion des espaces publics, halls d'immeubles et zones propices à la pratique[322]. Le Breaking donne du sens et de la consistance à l'existence de certains individus, mais ne représente pas une image politiquement correcte qui sert l'utilité publique.

Malgré son efficacité à résorber les violences urbaines dans les quartiers, les représentations et la symbolique qui façonnent cette danse sort des codes et standards. Rentrant dans les débats quant à l'autorisation de sa pratique, la question de sa légitimité est remise en cause par son inéligibilité institutionnelle.

321 Hatzfeld M., *La culture des cités : une énergie positive* ; Éd. Autrement, Coll. Frontières, Paris, 2006.
322 Riffaud T., *L'espace public artisanal*, Elya Éd., Grenoble, 2021.

Homologuée par ses pairs culturellement, au niveau des classifications déjà existantes, la Breakdance semble difficile à codifier puisqu'elle ne s'affilie pas aux traditions du genre dansé et aux tendances artistiques ou culturelles classiques[323].

Profitant de l'impact sur la population des cités et des directives politiques européennes et nationales, les pouvoirs publics se voient régir la pratique et la normaliser au nom de l'intégration sociale. L'instrumentalisation sous forme de saisie culturelle rappelle que le contrôle de cette pratique sociale doit s'adapter aux exigences républicaines et s'ajuster selon les décisions prises par les collectivités territoriales. Ainsi, la danse Hip hop, entre Art et Sport, loisir et exutoire ou culture et lubie est prise entre deux feux, c'est à dire comprise entre son authenticité, ses valeurs communautaires mais universalistes et son encadrement institutionnel, ses rouages en faveur de la socialisation et pour la formation vers la citoyenneté.

Au bout du compte, les danseurs hip hop ont accepté d'aller voir du côté dominant, ils ont toléré échanges et modulations. Ils ont bien voulu adopter les règles artistiques mais finalement pour mieux les détourner. Les danseurs hip hop ont aussi donné une place réelle à un public populaire et posent la question de nouveaux rapports à construire entre public et scène, entre culture et création populaire[324]. Dans nos codes culturels, il est fait peu de place à une participation du public, pour un corps à corps, corps à cœur. Il y a ceux qui se montrent et ceux qui regardent[325].

Les danseurs demandent un nouvel engagement au spectateur, bouleversent les corps retenus, et invitent au partage de la danse. Le public se manifeste par des cris, des encouragements et des intrusions sur scène lors du freestyle en fin de spectacle, indiquant un lieu festif et de partage.

d) Un modelage des expressions Hip hop

Certes en marge des codes dominants, *« ... ces danses ne se contentent pas de porter les révoltes et les revendications. Les frappes rythmiques fonctionnent aussi comme des repères qui permettent de contenir la violence, de l'exprimer au sein d'un cadre. »*[326]

Le fait que la pratique soit régulée par une ritualisation et une organisation sociale sans hiérarchie, permet d'exhorter les tensions propres à chacun ou globales liées aux conflits sociaux dans l'engagement physique et l'emploi de modalités artistiques.

323 Heinich N. & Shapiro R. ; *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art ;* EHESS ; Paris 2012.
324 Shusterman R.; *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire;* Minuit; Paris; 1991.
325 Caune J., *Acteur et spectateur : une relation dans le blanc des mots,* Librairie Nizet ;, Saint- Genouph, 1996.
326 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

« C'est à partir de la satisfaction de la pulsion agressive, déplacée sur un objet substitutif, que se crée une possibilité de réorientation positive. L'esprit Hip hop souligne la positivation des valeurs : respect, paix, allégresse. La danse Hip hop cherche à traduire ce code moral. »[327]

L'adversité joue un catalyseur dans le détournement d'énergie négative en éléments communicatifs dans la réalisation d'un projet constructif. L'attitude recommandée à la pratique suscite une dévotion particulière qui unit l'individu, sa pensée et sa matérialisation par le geste[328]. L'encadrement cérémoniel garantit le bon déroulement du rituel modernisé et permet aux danseurs de canaliser leurs pulsions dans des mouvements techniques, personnalisés et combinés pour évoquer un état d'âme ou pour mettre en avant un dysfonctionnement.

« Le Hip hop s'inscrit dans un rôle de médiation où la non-violence témoigne d'une démarche responsable. La création de joutes verbales (le rap), de défis dansés (battles), et de graffs par murs interposés, a pour objet de résoudre les conflits plus efficacement que la violence et de préserver force et dignité. » [329]

Malgré une hétérogénéité immanente du cosmopolitisme, la diversité culturelle et la mixité sociale trouvent un moyen par les procédés Hip hop de communiquer et de surpasser les conflits sociaux ainsi que les clivages communautaires. Cette culture tend à rassembler les individus dans leur singularité pour qu'ils se subliment et se galvanisent dans le collectif.

Ainsi, *« ... les expressions du Hip hop proposent de redonner espoir en l'avenir en créant un lien social, de nouvelles formes de solidarité. »*D'une certaine manière,*« le Hip hop sous l'influence d'une appartenance humaine universelle ne nie pas les différences, mais refuse tout jugement de valeur en les plaçant de façon égalitaire ; il s'agit de combattre les discriminations ».*[330]

Se plaçant dans une vision inscrite dans le post-modernisme, il apparaît clair que c'est d'une situation sociale particulière causée par un contexte historique, politique, économique et social difficile que le mouvement Hip hop s'est vu affublé de contre-culture de rue en opposition avec la dynamique mondiale, l'économie de marché et la globalisation des modes de vie via la société de service et l'autorité institutionnelle.

---

327 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

328 Hatzfeld M., *La culture des cités : une énergie positive,* Éd. Autrement, Coll. Frontières, Paris, 2006.

329 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

330 *Ibid.*

1. 4. 2. L’institutionnalisation

a) Une métamorphose dans les usages

Avec cette appropriation culturelle, les institutions se sont vues exproprier les membres du mouvement de leur traits identitaires et communautaires, venant alors indiquer une voie plus scolaire, suivant une direction moins libérée, aseptisant la pratique par son caractère formel qui s'est développé via sa structuration.

Une métamorphose dans les usages s'observe au fil du temps par la démocratisation de la pratique. Les transformations sociales conjoncturelles ont un impact direct sur la culture et le mode de vie. Le Hip hop s'insère dans une dynamique d'adaptation aux mutations de la société et se voit s'acclimater aux tensions diverses et ajuster ses propriétés en fonction de son environnement. Le milieu social dans lequel la Breakdance s'est construit est confronté à des conflits internes, des intérêts territoriaux et des enjeux nationaux.

Les directives politiques qui vont conditionner son émergence et son acceptation, sont envisagées sous divers angles et promulguer des lois rendant spécifiques le problème des périphéries. Les pouvoirs publics tenus entre leurs objectifs fédérateurs et leurs moyens restreints, doivent répondre à un besoin social qui touche le pays entier. La marginalisation des banlieues est reconnue par une stigmatisation géographique, économique et sociale. Les réseaux de communications sont limités, le travail est loin des quartiers et l'enclave territoriale influe sur les activités des habitants. Les conditions de ces zones urbaines expriment de l'insécurité, un accroissement des violences et une précarité qui touchent de plus en plus de familles. L'anomie, la contestation et les déviances règnent en maître chez la jeunesse qui n'utilise pas toujours les voies démocratiques pour se faire entendre. Cet état de faits dénote d'un climat austère et peu enviable qui se traduit par des besoins sociaux immédiats et effectifs.

Les politiques publiques envisagent de renouer le dialogue en élaborant une nouvelle configuration stratégique de communication au travers des dispositifs éducatifs et sociaux. Dans la continuité du projet républicain visant à réduire les inégalités, le gouvernement va développer une politique de la ville dans l'optique de diminuer les variations ostensibles selon les zones de résidence dans l'accès aux biens et aux services mais aussi en lutte contre la pauvreté. Les décisions des responsables politiques au sujet de ces troubles nationaux ont entraîné de nombreuses mesures qui certaines facettes du fonctionnement du pays. La Décentralisation délègue désormais aux collectivités territoriales et aux régions beaucoup de pouvoir d'investissement et de décisions.

Des décrets, circulaires et autres lois viennent renforcer le contrôle social, mais impulse aussi économiquement les territoires régionaux en contribuant à leur aménagement et à leur préservation. Les Ministères et leurs institutions sont alors les garants de la culture, de la socialisation et de la citoyenneté[331]. Des stratégies nouvelles sont déployées et des appareils éducatifs, formateurs et culturels sont subventionnés pour la promotion de la cohésion, pour un développement du territoire et pour l'insertion de tous[332].

b) Une légitimation de la breakdance

Concernant la Breakdance et la promotion qui l'accompagne, il reste à identifier et comprendre le fonctionnement des politiques mises en vigueur. De plus, le rôle de l'état dans la pratique sportive des français prend une place de plus en plus conséquente en termes d'interventions et de déploiement de dispositifs. La pratique sportive en France prend une place importante dans les institutions et dans l'identité de la nation (Coubertin et les Jeux Olympiques). Les mesures décidées par l'État sont régulières et viennent réformer ainsi que réguler le système sportif notamment professionnel[333]. Fixer un cadre et une réglementation devient nécessaire pour endiguer toute discrimination et défaut à l'égalité. La création de Fédérations organise les compétitions et les comités maintiennent le fonctionnement et le bon déroulement des événements et formations.

L'institutionnalisation du sport prend en compte les individus sur l'intégralité du territoire français. Sous l'impulsion des ministères et collectivités locales, des formation scolaires et des activités de loisir sont proposées faisant appel à des professionnels des champs pédagogiques, sportifs, artistiques ou culturels pour assurer l'adhésion potentielle de tout un chacun[334]. L'autorité institutionnelle dans la classification des pratiques reprend l'histoire du sport qui est relativement autonome, ponctuée par de grands événements marquants, relatifs à l'histoire économique et politique. Elle suit sa rythmique, ses propres lois d'évolution, ses crises, sa chronologie.

Le sport et ses produits dérivés aussi bien concernant la production que la circulation, dépendent des puissances sociales légitimantes façonnant les définitions des classes ou catégories.

---

331 Isambert-Jamati V., « *Quelques rappels de l'émergence de l'échec scolaire comme "problème social" dans les milieux pédagogiques français* », in Plaisance Éric (dir.) *L'échec scolaire : Nouveaux débats, nouvelles approches sociologiques*, Ed. CNRS, Paris, 1985, pp. 155-163.

332 Dannequin C., *L'enfant. l'école, le quartier. Les actions locales d'entraide scolaire.* Ed. L'Harmattan 1992. Voir D. Glasman et al. : L'école hors l'école. Soutien scolaire et quartiers, Ed. ESF 1992.

333Brohm J.-M., *La machinerie sportive*, Anthropos, Paris, 2002, 212p.

334 Glasman D. et Ion J.: « *Les nouveaux métiers des quartiers populaires: entre l'immersion locale et l'inscription institutionnelle*» Revue Migrants-Formation n° 93 Juin 1993.

Par les sports s'exploite une réelle concurrence - bien que symbolique - entre les catégories qui se régulent via les Grandes écoles, les règles universelles fixant le champ, la valeur marchande. L'autorité institutionnelle a pour rôle de gérer la lutte contre les différenciations qui officialisent un exprimant une légitimation subjective, préférentielle et dépendante de la structure[335].

L'enjeu causé et entretenu par la classification des pratiques relativise le processus lié à la légitimité culturelle. Dans cette logique de domination, de différenciation, un caractère politique soumet cet état de fait dans le structures sportives. La légitimation dans l'institution scolaire prend en compte l'analyse de la dimension culturelle des pratiques qui survole la notion de violence symbolique. Alors que cette notion est nécessaire quant à la compréhension du passage de la sociologie du sport à l'institution scolaire, elle s'intéresse à la place accordée au corps[336].

Quand la violence symbolique s'exerce communément des élites vers couches populaires comme le démontrait Bourdieu et Passeron, la direction que prendrait celle-ci par l'incorporation de la breakdance à l'école risquerait d'afficher une tendance inverse. N'étant pas dans les traditions sportives, artistiques ou éducatives, la dispense de la breakdance ou tout simplement sa pratique se traduirait par un effort physique et cognitif en théorie plus important pour les profanes ou les individus qui ignorent tout de cette culture[337].

c) Le breakdance réajusté

Un système culturel s'est déployé en relais ou en parallèle du système global pour s'affranchir des commodités et aliénations sociales. Ces démarches modernisent les arts anciens ou traditionnels et s'adaptent à son époque et ses moeurs. Plus particulièrement la danse attire les foules par son caractère revendicatif et suscite l'intérêt par son approche novatrice du corps dansant.

« Beaucoup et pas seulement les marginalisés, manifestent un profond désir de changement et l'expriment dans la musique et la danse. En inaugurant un nouveau rapport au corps, la danse offre un regain de jeunesse, un renouvellement des valeurs et une autre identité. »[338]

335 Guibert G. ; *« L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme »* ; Mouvements n°11 ; sept.-oct. 2000.
336 Boescht G. & Hervé C. & Rozenberg J., *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé,* Éd. De Boeck Université, Bruxelles, 2007 359p.
337 Lafargue de Grangeneuve L., *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines,* PUMirail,Toulouse, 2008.
338 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

L'expressivité qui se dégage de la gestuelle de la Breakdance sort des répertoires classiques pour mieux se réinventer dans un registre unique mêlant divers genres de mouvements, une multiplicité d'inspirations et une quantité non négligeables de variantes techniques. À la fois contrôlée et extraordinaire, la danse Hip hop provoque l'émoi autant chez le danseur que le spectateur du fait de l'implication dans la performance et de la qualité expressive ou revendicative évoquée par le contenu de la représentation.

« Les mouvements de la danse Hip hop sont forts, nets, précis, d'une « sauvagerie » canalisée. La danse d'aujourd'hui donne une issue à des énergies pulsionnelles largement refoulées dans les danses européennes et permettent de jouer les deux aspects de la transgression ritualisée : l'érotisme et la violence dans une fonction d'exutoire et de thérapie sociale. »[339]

L'engagement physiologique supposé par le breaking, implique le corps dans son instrumentalisation à vocation expressive. Cette apprivoisement corporel use de la symbolique pour communiquer dans le respect d'une codification gestuelle et d'une réglementation particulière. Malgré ce contrôle de soi, les mouvements du Breaking s'exécutent dans l'inertie, la diffusion et la gestion de l'énergie kinesthésique et d'autres aspects physiques qui demandent à l'esprit un lâcher prise avec la notion de danger ou de risque[340]. L'adversité, le vécu et le sentiment provoquent un état chez le danseur dans la mise en scène de soi qui le met en situation de ballottage entre ses pulsions les plus sincères et le respect du cadre culturel qui normalise l'acte dansé[341]. À travers une forme réhabilitée de tribu qui correspond aux collectifs Hip hop, le danseur va pouvoir selon un mode ritualisé rénové, s'exprimer à cœur ouvert et transcender ses angoisses et lacunes sociales.

« On voit ainsi naître spontanément la fonction thérapeutique de l'art (la sublimation) et se définit comme une réorientation des conflits par le moyen d'une dérivation des pulsions vers des buts plus nobles et socialement valorisés. »[342]

La fonction primaire de ce type de cérémonies au sein des sociétés traditionnelles consistaient à refréner les pulsions et énergies négatives pour réguler les interactions dans la tribu[343].

---

339 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

340 Barba E. et Savarese N., *L'énergie qui danse*, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, 2nde éd. L'entre-temps, coll. Les voies de l'acteur, Montpellier, 2008.

341 Goffman E., *Les rites d'interaction*, Minuit (Éd.or. 1982), Paris,1974.

342 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

343 Maffesoli M., *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse,* Françoise Champion, Archives de Sciences Sociales des Religions, 1988 – 66-2, p. 301

d) De genre Hip hop à danses urbaines

Le manque de considération à l'égard des résidents des banlieues ne favorise pas le dialogue avec la jeunesse, ce qui compromet leur intégration sociale et leur insertion professionnelle. La confusion entre le refus de s'inclure dans le système et le rejet de certaines populations sème derrière elle la pauvreté, la précarité et la violence, sans avenir certain.

« Renouer avec les origines -celle familiale, celle territoriale- pour mieux les quitter, aller au plus profond de la douleur, le manque de prise sur ses racines et l'enfermement de la banlieue, pour s'en échapper par le corps dansant... pour garder le corps, la mémoire des lieux, des origines pour les rendre transfigurés par la danse. »[344]

Par la danse Hip hop, un réinvestissement des rites sous formes cérémonielles fait rejaillir un héritage culturel pour se distinguer du conformisme social. Via la création d'un mouvement identitaire, la communauté s'ajuste aux normes imposées par l'adoption de règles universalistes reposant sur un mode d'expression artistique. La reccurrence des expériences dans certains lieux ravivent des sensations particulières qui donnent un sens symbolique au rattachement territorial comme point d'ancrage à leur développement et leur socialisation.

Avec le temps la danse Hip hop perd de son impact culturel et voit son patrimoine connaître des difficultés quant à sa préservation à l'évidence de son acceptation institutionnelle. La consistance initiale du mouvement social s'effrite peu à peu pour donner lieu à une version plus édulcorée et exhaustives de la Breakdance, l'intégrant alors dans un registre plus global. Le territoire n'apparaît plus comme un fief de la communauté Hip hop ni un indicateur fiable dans sa définition. Une nouvelle dénomination participe au transfert du genre Hip hop à l'appellation danses urbaines. *« Les danses urbaines suscitent (...) sa provenance de rue : l'interculturalité et le métissage culturel. Le changement de dénomination est contemporain d'un développement important des aides matérielles et financières accordées aux danseurs Hip hop qui acceptent de se regrouper sous le terme générique de « danses urbaines ». Des opérations(...) visent à aider les jeunes artistes amateurs à s'organiser collectivement et de manière formelle, afin de proposer des produits artistiques susceptibles d'être reconnus par les modes de l'art «légitime ». »*[345]

Ainsi, la danse Hip hop connaît un rebondissement dans son histoire en se systématisant par effet de structuration de la discipline sans négliger les fondements originels.

344 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

345 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

1. 5. Une pratique collective et l'importance des « crews »

1. 5. 1. La « forme » ou le « corps » des collectifs

a) Une communication des revendications sociales

Le phénomène populaire Hip hop s'enracine dans le bitume comme terrain de jeu de la jeunesse. L'environnement urbain et la détresse sociale placent les jeunes dans la précarité et l'incertitude. Les habitants vivant dans les banlieues sont en proie à la misère, à l'enclavement géographique limitant leurs accès et aux représentations sociales discriminatoires. Sans repères ni coutumes affichées, la société de consommation devient la voie à suivre et la norme à respecter. Avec comme leitmotiv l'avoir et le paraître au détriment de l'être et du collectif, l'individualisme en Occident fragmente en de nouveaux termes la population et l'assimile selon certains critères dont le niveau de vie et les conditions d'existence.

Les représentations sociales assujetties au breaking évoquent une situation de pauvreté, une visée contestataire et une image loin des cadres légitimes. En marge des idéaux-types, cette danse suppose pour le danseur de se mettre dans la peau d'un personnage fictif simulant à travers des gestes dansés défiant les lois physiques, des actes provocateurs ou une scène de vie.

La breakdance est une *« danse terrienne, essentiellement verticale et simule souvent un duel. A chaque temps du rythme, les deux danseurs exécutent un geste offensif en direction du danseur qu'ils ont en face. Le quatrième temps correspond à la descente au sol (uprock), ce qui rappelle les règlements de compte entre gangs illustrant le sort réservé à l'adversaire. »*[346]

Symbole du défi à soi-même et envers la société, les danseurs allient performance, technique et sens de la mise en scène pour développer une forme ritualisée de cérémonies festives. Par sa terminologie, la breakdance s'est forgée dans la rue, en marge de la société et s'est construite un mode de régulation sociale et d'expression revendicative fonctionnelle et ludique.

Ainsi, en signe de révolte pacifique et de préservation identitaire, la danse Hip hop envoie un message de paix par le renoncement aux attachements au système en place par l'exploitation du champ chorégraphique afin de manifester leur existence au-delà des apparences, des lois du marché et de l'idéologie.

346 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

Autrefois exprimant ses revendications par le biais des mouvements sociaux et des syndicats, les jeunes principalement touchés se mobilisent soit à travers la violence et la déviance[347], soit par le regain communautaire et culturel. Assignés à la criminalité, à l'oisiveté ou à la symbolique attribuée à l'appartenance aux quartiers sensibles, les jeunes forment une catégorie sociale sans références, sans réelles possibilités d'épanouissement, marquée par des clichés qui entravent des perspectives d'avenir positives.

Dans le cadre urbain des cités, les jeunes s'inspirent de leur milieu particulier et de leurs conditions difficiles pour développer des codes, des principes et des activités propres à leurs dispositions instaurant un cadre d'identification et de reconnaissance entre eux[348].

b) Des conditions d'existence partagées

La tolérance est un fondement Hip hop et l'attention portée pour autrui bouleverse le modèle démocratique en place dans le respect de ses principes et dans l'application sur le territoire.

« Le Hip hop semble suggérer un renversement du processus d'intégration. Le Hip hop annonce le côté pluriculturel de la France et ouvre des lieux privilégiés : les posses, les espaces urbains, la production économique... »[349]

Changeant les modes de relation et transformant les usages institutionnels en privilégiant la culture comme lieu commun, la communauté Hip hop s'approprie tout un modèle social pour s'adapter aux mœurs locales et contemporaines tout en respectant leurs origines et leurs traditions. Les expressions artistiques Hip hop[350] deviennent alors des moyens de contestation et de revendication, mais aussi un socle identificatoire communautaire se cristallisant par un retour aux sources où se mêlent mixité culturelle et héritages divers[351].

« Dans ces lieux, les expressions artistiques mettent en lumière des pratiques avant-gardistes d'échange entre les cultures. Il puise dans les différences de chacun tout en donnant la possibilité de vivre dans les ressemblances de tous. »[352]

347 Becker, H.S., *Outsiders-Etude de sociologie de la déviance,* Ed. Métailié, Paris, 2013 (1963).
348 Lepoutre D., *Cœur de banlieue : codes, rites et langage,* Éd. Odile Jacob, Paris, 1997.
349 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
350 Chang J., *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop,* Éd. Allia, Paris, 2005.
351 Potter Richard a., S*pectacular vernaculars: Hip-hop and the politics of postmodernism,* New York, State University of New York Press, 1995.
352 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Les apports culturels induits par la mixité sociale visible au sein des quartiers populaires facilite l'incorporation de nouvelles traditions qui complémentent le panel d'inspirations des techniques Hip hop, imprimant l'idée constructrice selon laquelle l'échange et l'adversité seraient moteur de créativité[353]. Malgré les origines ethniques diverses et le parcours de chacun, des dénominateurs communs viennent évaporer les distinctions éventuelles respectives aux caractéristiques individuelles pour surpasser les potentiels clivages sociaux dans l'optique de se concerter et réfléchir sur la société et leur avenir.

« Né dans un même quartier, partageant la même histoire, les membres du Hip hop se regroupent (...) autour d'une question sociale, un mode de vie, une perception de la réalité. »[354]

Les conditions d'existence dégradantes dans certains milieux sociaux démontrent une certain dédain et mépris des pouvoirs publics, qui par souci d'équilibrage social omet les inégalités. Dans le cas contraire, une compensation sociale est mise en œuvre par discrimination positive.

« Le Hip hop se comprend comme une réponse globale, offrant la possibilité d'affirmer ses identités qui sont le fruit d'un parcours, d'une stratégie, non d'une désignation ethnique. L'originalité du Hip hop est donc de permettre l'élaboration d'identités variées et changeantes à travers des tracés individuels, originels. »[355]

En perpétuelle évolution selon le contexte et les interprétations sociales, les collectifs Hip hop surpassent les clichés par l'engagement personnel pour la cause défendue. Les pratiquants et les partisans du mouvement Hip hop s'investissent dans divers projets pour faire la promotion de leur culture et permettre à tous de la découvrir par soi-même et non par le regard de journalistes.

c) Une famille sociale par la culture

Le groupe de pairs souvent composé par des jeunes du quartier environnant, forme une équipe dans laquelle chaque membre se sent utile et contribue à l'effort collectif dans la production artistique et dans la mobilisation revendicatrice. « *Au début, il y a le posse, forme de famille élargie à laquelle chaque membre se sent attaché, par le territoire d'origine, par affinités aussi. Le posse laisse chacun trouver une place, que l'on se sente créateur, rappeur, danseur ou graffeur, ou que l'on apporte un simple soutien matériel ou moral* ».[356]

353 Hatzfeld M., *La culture des cités : une énergie positive,* Éd. Autrement, Coll. Frontières, Paris, 2006 .
354 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
355 *Ibid.*
356 *Ibid*.

Un même esprit, une démarche commune animent le posse, sorte de morale communautaire, idéalement entraide, ouverture, codes de pensée et de vie. Pour transmettre certaines valeurs Hip hop, et tenter d'éviter pour soi et pour les autres la galère, les problèmes de drogue, de vide… Il ne s'agit pas pour autant de s'en référer à un chef, à une hiérarchie établie, à des lois explicites, pas de rapports de dépendance. C'est une notion importante aussi pour la danse, puisque toute création Hip hop ne saurait être, dans son essence soumise à la décision d'un seul mais devrait s'élaborer à travers des choix artistiques communs. Même si on sait l'importance que revêtent certaines personnalités.

Les posses sont guidés par des maîtres, maîtres artistes. Individus particuliers, forts de leur pensée et de leur talent artistique, ils sont les références inconditionnelles, exemples à suivre, pour se construire dans le temps. Ce sont eux qui sont la mémoire du mouvement, sorte de conscience collective, qui dispensent un savoir, une histoire, une technique artistique. Il y a alors les figures nationales, fédératrices, incontournables.

Dans l'esprit Hip hop[357], c'est le groupe qui permet la création, chaque danseur, par ses improvisations, est un inventeur, chorégraphe de lui-même. Et les chorégraphies se montent en commun, autour d'un thème plus ou moins précis ou simplement autour de phrases, enchaînements de figures. Chaque danseur improvise, apporte un élément, le retravaille, et l'améliore avec les conseils des autres. Les danseurs luttent longtemps contre l'ingérence, les prises de décisions d'un seul. Le travail d'élaboration et de réalisation des chorégraphies se fait autour de décisions communes, de consensus. Le discours construit la danse et la danse construit le discours dans un respect de l'expression verbale et dansée de chacun. Les danseurs improvisent la danse avec, pour guide, la parole du groupe. Un même esprit, une démarche commune, une sorte de morale communautaire, mêlant concepts d'entre-aide, ouverture, codes de pensée et de vie régissent les groupes de pairs et d'intérêts.

Le groupe est considéré comme le clan[358] qui protège chacun dans l'anonymat en vue de rester soudés, unis, rassurés. Dans l'esprit Hip hop, c'est le groupe qui permet la création, chaque danseur, par ses improvisations, est un inventeur, chorégraphe de lui-même. La danse Hip hop dans le groupe donne naissance à de nombreuses interprétations débouchant sur des discours qui, pour mieux se constituer, créé une terminologie technique (langage et codes)[359].

357 Guibert G., *« L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme »,* Mouvements n°11, sept.-oct. 2000.
358 Maffesoli M., *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse,* Françoise Champion, Archives de Sciences Sociales des Religions, 1988 – 66-2, p. 301.
359 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, 2004.

d) Plus qu'un groupe, un collectif

La mobilisation des membres suppose une coopération dans les activités culturelles pour signer à l'aide de pseudonymes ou symboles leur passage et performances.

« Le crew (équipe) indique un resserrement des liens autour d'activités communément partagées (graff, rap, danse). L'esprit du groupe se coalise autour d'un nom, d'un sigle ou d'un logo... Chacun cherche dans une appellation originale non dénuée d'humour à marquer les esprits et convaincre de son autorité. »[360]

L'âme du collectif résonne avec l'implication des acteurs du groupe qui selon ses orientations et qualités expressives touchera un large public.

« Le crew préfère orienter aujourd'hui son activité sur une seule expression dans une logique de production. »[361]

Avec le temps, les collectifs Hip hop ne s'attellent qu'à une modalité artistique afin d'optimiser leur discours et se perfectionner dans la maîtrise de leur art. Pour la plupart des groupes, la conciliation entre le fait de se recentrer sur une activité et la volonté de s'engager dans une forme de contestation sociale développe l'idée d'étoffer les formes employées.

« Les posses ou les crews représentent un regroupement autour d'un concept, d'une idée, d'une façon d'exister. Le concept illustre l'identité de chaque groupe dans sa manière de faire passer un message. »[362]

Pour définir le caractère du collectif, les membres représentent par leurs performances et leur attitude, la qualité de leur groupe pour sensibiliser à leur discours. Pour assurer ce type de production, il convient pour le collectif d'entretenir un cadre de relation sain, de séparer et distribuer des taches respectives et de déterminer un but commun afin de mutualiser les compétences de chacun dans un objectif propre au groupe.

« La participation au groupe est dictée par deux rapports différents et complémentaires : un rapport affinitaire inséré dans un état d'esprit et un rapport utilitaire inséré dans un projet. »[363]

360 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
361 *Ibid.*
362 *Ibid*.
363 *Ibid.*

La complicité entre les membres et le contexte de vie partagé semblent être des facteurs importants dans le développement d'une conscience collective et pour se rassembler autour d'une vision élaborée par concertation dans le groupe et non imposée comme la société dominante l'exige.

« La « famille » peut aussi prendre le sens de « tribu » dans l'idée de partage d'une façon d'être ensemble, de se doter d'un caractère symbolique, un « cri de guerre » ; parfois porteur d'un mythe, une histoire particulière qui forme le cercle du groupe. »[364]

Le recours à des formes de socialisation plus traditionnelles manifeste une rupture avec l'idéologie contemporaine occidentale, mais s'inscrit aussi dans une lutte symbolique pour l'amélioration des conditions d'existence et pour l'ébauche d'une société plus égalitaire et plus libre.

Déterminant d'une certaine manière un « life style »[365], les codes urbains interprétés par la culture Hip hop entendent une articulation entre philosophie, mode de vie et liberté d'expression.

1. 5. 2. Les expressions du message culturel

a) Le collectif est une question d'honneur

Autour des maximes et des arts Hip hop, les collectifs se construisent une identité et formalisent leur pensée en s'appuyant sur des illustrations percutant les esprits. Qualifiée d'inspiration guerrière en réponse à l'adversité, les jeunes s'engagent pleinement dans leur pratique. Avec l'idée de défendre ses couleurs, son appartenance et son identité, le défi pour la réputation et l'honneur est présent à chaque représentation et régulent les tensions éventuelles à chaque rencontre.[366]

Conformément aux codes et règles Hip hop qui viennent organiser les performances, la notion de défi renvoie à un rapport conflictuel ou dialectique qui est moteur de pensée. La réflexion autour des prestations et des ressentis provoquera un transfert des perceptions du monde social vers une transposition scénarisée, illustrative et chorégraphiée.

« Le défi est une manière positive de détourner les luttes violentes et l'idéologie de la réussite dans une engagement constructif »[367]

364 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
365 Wheaton B. ; *Understanding Lifestyle Sport: Consumption, Identity and Difference.* ; 2003.
366 Moïse C., et la collab. de Mourrat P., *Danseurs du défi : rencontre avec le hip hop,* Z'éditions, Col. Indigènes, Montpellier, 1999.
367 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

Conditionnés dans l'échec scolaire[368], le chômage et l'exclusion sociale[369] en considération de leurs stigmates[370], les danseurs Hip hop par effet miroir réfléchissent cette compartimentation de leur groupe social par une volonté universaliste où la popularité de chacun va de paire avec l'investissement fourni et les valeurs prodiguées. Dans le respect des codes culturels, le défi met en éveil les sens des danseurs pour mieux les impliquer dans leur performance et leur engagement.

« Il s'agira de se révéler le meilleur sans sa discipline par la maîtrise de l'expression. L'agressivité est canalisée dans une recherche de la perfection. Le défi constitue un moteur, une motivation qui catalyse les émotions. »[371]

Par le concept de défi, les efforts quotidiens dans l'acquisition d'une technique, la violence inhérente au milieu social dans lequel les danseurs vivent et les voies pacifiques pour exprimer les peines et sentiments, contribuent à la quête de progression individuelle, collective et sociale.

« La reconnaissance par les membres du groupe et du mouvement Hip hop ne s'obtient pas par la force, l'argent ou les jeux de pouvoir mais par la qualité de l'œuvre artistique et la virtuosité avec laquelle elle fut accomplie. »[372]

Par sa philosophie, son refus des tentations et la préconisation de moyens artistiques, les collectifs Hip hop se démarquent par leur ascétisme, leur détachement aux biens et par l'émancipation culturelle autour de concepts et pensées universalistes.

« Le Hip hop renvoie continuellement à la responsabilité individuelle et collective. Il instaure une économie où chaque acte est utile, producteur d'un discours. »[373]

Le corps des danseurs, la chorégraphie ainsi que les sujets proposés sont impliqués dans la diffusion des concepts Hip hop et l'émission d'un message. Tous les membres sont des instruments qui aident à la réalisation d'un projet artistique évoquant une vision du monde.

368 Chauveau G., *Comment réussir en ZEP ?*, Retz, Paris,2000.
369 Xiberras M., *Les théories de l'exclusion*, Armand Colin, Paris, 1996.
370 Goffman E., *Stigmate*, Minuit, Paris, 1975.
371 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
372 *Ibid.*
373 *Ibid.*

b) Une appartenance au collectif par l'authenticité

L'application des usages et principes Hip hop dans les performances expressives du danseur font gage de fidélité à la communauté et promesse de pérennité du mouvement.

« La personne authentique sera celle qui restera fidèle à l'état d'esprit qui participa à la création du mouvement mais aussi celle qui, par ses pratiques et quelque soit sa réussite, considérera primordial l'attachement à l'art de la rue. »[374]

L'officialisation de l'appartenance au mouvement Hip hop et l'illustration du rapport à la culture urbaine explicités lors des performances, sont des facteurs de représentations sociales à connotations positives au sein du collectif car elle témoigne d'une volonté d'affirmer son discours par la manifestation d'une expérience ou d'un vécu particulier.

« L'authenticité est liée à l'intégrité d'une démarche. Elle caractérise la faculté d'accorder ses paroles à ses actes. Le Hip hop est inséparable du message qu'il diffuse. Or, il ne peut acquérir une force s'il ne se base pas sur une cohérence de vie. »[375]

La démonstration argumentaire esthétisée, technique et rituelle marque l'affiliation à la communauté Hip hop par l'expression artistique qui tire sa force des consignes de visibilité et moyens de communication. Le sentiment d'appartenance à la collectivité est relatif à tout groupement de jeunes[376], toute activité plébiscitée et toute popularité construite autour d'une notoriété acquise par le cumul des expériences. De sa visée universaliste, cette culture envisage tout individu comme élément potentiel venant enrichir la composition du groupe en question.

« Les orientations du mouvement Hip hop offrent la possibilité de développer un sentiment d'appartenance. Ouvertes à un large éventail de comportements, elles permettent à chaque groupe d'appartenance culturelle différent d'y développer sa propre originalité. »[377]

Du moment que le membre s'affaire aux activité de la collectivité et qu'il respecte le cadre défini par concertation, son adhésion sera tolérée, sa participation[378] sera louée et sa contribution sera primordiale dans l'évolution du groupe et la diffusion d'une argumentation à présenter.

374 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
375 *Ibid.*
376 Anzieu D. & Martin J.-Y., *La dynamique des groupes restreints,* PUF 12ème édition, Sept. 2000, 397 p.
377 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
378 Saint-Arnaud Y., *Les petits groupes, Participation et animation,* Éd. Chenelière éducation, Montréal, 2008.

« Le Hip hop ne se situe pas entre deux cultures mais semble ouvrir une voie qui dépasse la question de l'intégration des immigrés. S'il existe effectivement une intégration, c'est celle des membres du Hip hop d'appartenances et d'identités multiples, non entre deux cultures mais dans un entre-deux qui forme un espace culturel en tant que tel. »[379]

La culture Hip hop englobe les valeurs et les normes de la société contemporaine et celles des sociétés traditionnelles. Elles sont relativisées par une stratégie discursive employant divers arts modernisés afin de reprendre les grands idéaux républicains et les articuler avec leur organisation dans une conciliation des règles dominantes, en s'autonomisant par l'adoption de codes indigènes[380].

c) Par l'attitude, une reconnaissance mutuelle

À l'écart des institutions qui statuent et organisent les conditions et les représentations collectives, les activités Hip hop privilégient un cadre serein sans moyens de pression, sans ostentation en termes de richesses et négligeant les comportements inquisiteurs pour mieux se parfaire dans l'acceptation et la tolérance, l'inventivité et l'échange plutôt que la concurrence.

« L'esprit de défi dans le Hip hop diffère de l'esprit de compétition tel qu'il est appris très tôt dans la société, dans le sens où il n'est pas lié à un statut social et économique, mais à la créativité. »[381]

Les fondateurs du Hip hop ont concocté une planification sociale inspirée des sociétés traditionnelles qui se concrétise dans le monde social actuel. Afin d'utiliser l'art comme expression contestataire et comme support de socialisation, les couches sociales populaires fondent des rapports communautaires à des fins protectrices. Le modèle relationnel adopté par les collectifs Hip hop implique une attitude[382] qui sert de faire-valoir aux actes[383]. Il répond à une codification et des représentations propres à la communauté, conférant à une manière de se comporter envers autrui, définie pour réguler les interactions. Les échanges sont basés sur l'écoute, la confiance et la préservation de l'intégrité de chacun.

« La notion de respect, à la fois valeur et attitude, occupe une place centrale. L'attention se dirige avant tout sur les membres du Hip hop et les exclus, ceux qui sont atteints dans leur dignité. »[384]

379 Lepoutre D., *Cœur de banlieue : codes, rites et langage,* Éd. Odile Jacob, Paris, 1997.
380 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
381 *Ibid.*
382 Fernando Jr S.H., *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop,* Éd. Kargo, Paris, 2000 [1992].
383 Goffman E., *Les rites d'interaction*, Minuit (Éd.or. 1982), Paris,1974.
384 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.

La responsabilité de chaque membre est engagée et la pérennité du collectif ne dépend que de l'attitude réservée aux collaborateurs ainsi qu'à l'empathie qui renforcera les liens dans la volonté de faire corps et de fixer le cadre des pratiques.

« La notion de respect prend un sens avec la constitution d'une mémoire collective. La difficulté réside dans cette possibilité de laisser une trace, comme points de repères pour d'autres qui recomposent et tracent leur propre voie. »[385]

Les comportements servent d'indicateurs à la reconnaissance communautaire et participe à l'ébauche d'une organisation collective qui créé ses propres critères d'identification. Ils permettent de signifier si les arguments développés par le groupe sont estimés valables aux yeux du courant Hip hop. Un respect des traditions, des rites et des pratiques est valorisant dans la mesure où le danseur s'appuie sur les maximes mises en avant, appliquent les règles de comportements et expriment ses sentiments à travers des modalités artistiques.

A partir de propositions de l'acteur en question, de ses performances, son expérience, sa participation ou encore son altruisme, un lien de solidarité étroit et fonctionnel se met en marche pour permettre au collectif de concrétiser ses projets[386]. Les liens entre pairs sont primordiaux pour stimuler la créativité, et ceux-ci au-delà de la productivité, trouvent leur sens dans l'entretien de relations propices à la cohésion et à l'échange constructif.

d) Des individualités au sein du collectif

L'individualité est un sentiment bien connu par les danseurs. Ils se retrouvent pour la plupart du temps en situation de face à face avec eux-mêmes, parce que les gestes de la danse hip hop s'apprennent seul, à coup de persévérance, d'entraînement et de volonté.

Le solo Hip hop[387] est empli de plénitude et de réussite, il est l'accomplissement de soi dans la force et l'énergie, la précision et la recherche du geste juste. Le Hip hop trouve une géniale réalisation dans le solo ou le duo même.

Leur terrain d'action dépasse le défi pour désormais étoffer leur matière artistique, faire bouger, imposer, donner à voir leur danse.

385 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
386 Anzieu D. & Martin J.-Y., *La dynamique des groupes restreints,* PUF 12ème édition, Sept. 2000, 397 p.
387 Moïse C., et la collab. de Mourrat P., *Danseurs du défi : rencontre avec le hip hop,* Z'éditions, Col. Indigènes, Montpellier, 1999.

Sans convictions politiques fortes, une reconnaissance des spécificités culturelles a pour effet d'ouvrir une nouvelle voie sur la représentation de l'identité française, riche de sa modernité, de son éclectisme et de son métissage.

Le champ de bataille des pratiquants n'est ni celui des revendications politiques, ni celui d'une percée dans le marché commercial. De façon complémentaire, les danseurs surtout dans leurs débuts, ont passé des heures seuls avec leurs corps[388] domptant la gestuelle codifiée, à reproduire, devant le miroir de leur chambre, comme Narcisse en construction jusqu'à la perfection parfois[389].

A refaire encore et encore, cette solitude du corps se retrouve jusque dans certains spectacles, où prime davantage l'effet de performance et de spectaculaire qu'une communion chorégraphique. Les corps ne se frôlent pas, ne se touchent pas, ne se regardent pas mais s'affrontent symboliquement[390].

L'énergie vient d'abord de chaque danseur et non du groupe dans une danse partagée. Mais cette énergie individuelle, cette force maîtrisée atteint le sublime dans le solo, non plus dans la simple performance, mais par l'aboutissement d'un travail de création solitaire, d'invention, de corps à corps avec soi[391]. Avec la réhabilitation de la breakdance, les nouvelles conditions de pratique mettent en avant une raison de se réunir pour un but commun, mais réduisent le champ des possibles initiaux. Les nouvelles réglementations affiliées aux registres des arts ou des sports, apportent à la discipline une nouvelle approche qui renouvelle la pratique et diversifie l'activité.

Au départ pour rester soi-même en référence à la formule Hip hop "keep it real" et pour représenter son crew, ces intérêts sont désormais altérés par la compétittion, le succès et la reconnaissance par le talent[392]. En conséquence de la structuration institutionnelle et événementielle de la breakdance, ces actuelles sources de motivations instaurent des règles basées sur la concurrence individuelle et la récompense par le gain de trophées, de médailles ou de primes.

---

388 Le Breton D., *Corps, communication et violence À l'adolescence : construire des repères en groupe*, Photolangage, Chronique Sociale, Lyon, 2008.

389 Le Breton D., *Mon corps et moi : le connaître, le respecter, agir* ; Ed/ Sed, Les Mureaux, 2010.

390 Héritier F., *Pour une anthropologie symbolique du corps,* Ed. Gallimard, Paris, 2008.

391 Barba E. et Savarese N., *L'énergie qui danse*, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, 2nde édition L'entre-temps, Coll. Les voies de l'acteur, Montpellier, 2008.

392 Guibert G., *« L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme »,* Mouvements n°11, sept.-oct. 2000.

Conclusions : Des expressions communautaires en forme de disciplines

Une des quatre expressions artistiques majeures présente depuis les origines, s'est développée au coeur des quartiers sensibles, notamment lors des rassemblements ou block parties. Alliant performance physique, communication artistique et configuration agonistique, la breakdance devient un moyen commun de transcender les violences du quotidien en mimes ou chorégraphies comme alternative aux conflits divers. Sa constitution même réclame une présence collective, des divers participants, qu'ils soient breakers ou spectateurs, qui peuvent à leur tour devenir danseur.

Fidèle à un héritage ancien, la culture Hip hop rend hommage au patrimoine multiculturel constitutive aux banlieues. Non-violente, la breakdance détourne des mouvements aux formes agressives en gestuelle codifiée qui dispose de sa propre terminologie. Seuls les pratiquants, les connaisseurs ou les membres de la communauté maîtrisent les règles et les conditions du déroulement de ce type d'activités. Au départ totalement underground, la danse Hip hop s'est diffusée faisant de plus en plus d'adeptes. Malgré une disparition progressive des breakdancers dans les espaces publics, sa popularité a joué un rôle important dans sa structuration. Aujourd'hui, ses modalités de pratiques ont évolué. Elle apparaît sur l'espace scénique par son adhésion aux arts, au sport et parfois sous forme d'ateliers péri-scolaires. L'autonomie initiale de cette activité culturelle est désormais relativisée par son assimilation au sein de dispositifs associatifs, éducatifs ou sociaux.

L'initiative politique à l'égard de populations marginalisées quant à l'inclusion de leurs cultures et leur intégration sociale bouleverse les valeurs, les codes et les normes Hip hop dans la mesure où elles déforment les paramètres et conventions de pratique. L'affiliation au mode de vie Hip hop qui se percevait autrefois tend à se dissiper en raison de l'impact de la métamorphose de la nature de l'activité. Transformée en pur ludisme ou divertissement, cette danse revendicatrice perd son aspect militant et ne s'appuie plus sur ses propriétés culturelles pour laisser place à un service, une initiation, une voie artistique ou sportive.

Le sens du collectif, qualifié dans la communauté Hip hop de "famille sociale" en subit les conséquences, voyant sa force sociale réduite dans la proposition d'ateliers socio-éducatifs ou de loisirs, la production artistique ou la performance lors de compétitions sportives. Le champ libre à l'expression populaire se trouve cantonné à des registres en définition qui placent les pratiquants dans une situation précaire quant à la pérennisation de leur mode de vie et la préservation du patrimoine Hip hop. La structuration institutionnelle de la breakdance valorise plus ou moins les mêmes objectifs qu'initialement, dans la créativité, la communication et la cohésion, par l'apport d'un regard novateur sur le corps, ses prouesses et son instrumentalisation.

CHAPITRE 2: LA NORMALISATION DE LA BREAKDANCE PAR LES ARTS

1. Des usages du corps

1. 1. Corps et Société

a) Un corps à multiple facettes

La multiplicité du corps[393] s'exprime à travers ses origines, histoire, variétés, ampleur, culture et vécu. Chaque corps est différent, sans souche commune mais avec des caractéristiques identiques. Selon les points de vue, l'époque, les modes de vie et les enjeux, une réalité virtuelle évolutive dessine les intérêts pour le corps, façonne l'image corporelle et ses facultés. Le corps devient un produit de l'histoire qui se développe sur des pratiques discursives ou non discursives, dépassant la dimension biologique et naturelle pour s'affirmer dans celle sociale et culturelle.

L'expérience, les lieux d'interactions ou espaces de production, viennent modifier le corps progressivement et multiplier les sources de différenciation ainsi que les références comme éléments de variation. Des modèles du corps[394] selon leurs champs d'action et de représentations se découpent en strates coexistantes pacifiquement. Cette succession de modèles influe sur le corps suivant les moments, les groupes et les circonstances.

La pluralité corporelle s'organise autour de valeurs, mœurs, normes ramenant à une forme de conditionnement (famille, école...). Une omniprésence du corporel dans la société, aussi bien dans les médias que dans l'environnement économique et culturel par la recrudescence d'images du corps. Cette surenchère corporelle caractérisée dénote d'une certaine exigence, appréhendant les idéaux types de corps et renforçant celui-ci en tant qu'outil identificatoire. L'omniprésence du corps (qui remplace l'âme) dans la société impose son omnipotence à travers le corps social[395].

Dans le champ chorégraphique à l'ère post-moderne, le corps devient un instrument de la performance[396]. Il permet de réaliser l'exploit par la nature même de ses propriétés. La morphologie, la posture ou l'apparence se présente comme un indicateur de représentations sociales. Le corps donne à l'artiste, la possibilité de s'exprimer et offre au public un moyen d'identifier la pratique par repérage symbolique signifiant l'expérience dans le domaine.

---

393 Duhart F., Charif A., Le Pape Y., *Anthropologie historique du corps*, L'Harmattan, Paris 2005, 330p.

394 Le Breton D., *La sociologie du corps*, PUF, Paris, 2010 128p.

395 Le Breton D., *Anthropologie du corps et modernité,* PUF, Paris, 2008, 331p.

396 Roux C., *Danses performatives : enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003,* Collection Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

« 1993 à 2003 marque une décennie de projets chorégraphiques performatifs pour affirmer la performance comme une attitude artistique engagée, socialement, politiquement, philosophiquement, esthétiquement, qui peut être en dialogue avec le champ chorégraphique, comme avec n'importe quel champ médiumnique mais selon des modalités différentes. »[397]

La performance dès les années 90 rentre dans un registre brut où la corporéité est signifiante et l'investissement personnel, l'engagement physique sont priorisés afin de guinder les vecteurs de communications par des voies artistiques.

b) La prévalence du corps dans le quotidien

Bernard Xavier René dans la « Culture corporelle » en 1995, souligne la prédominance du corps à deux échelles : celle de l'existence et de la civilisation. La présence du corps dans notre société est ubiquiste (permanente et omniprésente) et polymorphe. Le corps apparaît comme un matériau au centre de nos vies aussi physiquement que culturellement ou mentalement. Agissant sur les mentalités, il en jaillit une multitude de représentations et d'images qui inondent les lieux publics. Le corps et son appréciation de nos jours se situe proche de la coordination entre les dispositions naturelles et la construction culturelle. Il est le produit de son environnement et de sa matérialité marquant son évolution et le plaçant ainsi aux us et regards de tous. Cela implique des préoccupations, une gradation, une stigmatisation qui touche toute sphère sociale.

Dans la mentalité actuelle, avoir un corps peut signifier se soucier de lui, et au-delà de sa matérialité. Chacun lui donne l'importance qu'il est nécessaire à l'accomplissement de projets et l'épanouissement de soi. Le phénomène corporel (fabrique du corps virtuel) s'inscrit dans le processus de civilisation, dans l'évolution du système complexe contemporain où les individus, leurs pensées et leurs actions sont interconnectées et interdépendantes.

Le corps vient à la rencontre des sollicitations et enjeux qui résident dans des élans et concepts comme la démocratisation, l'éducation, la consommation. Placer le corps au centre de grands domaines sociétaux engendre la cristallisation de représentations multiples déclinant divers circuits référentiels. Il imprime et efface les souvenirs de son usage quotidien telle une mémoire. Le corps devient un phénomène complexe, entre dictât, images, références, façon de parler et d'interpréter permettant alors d'idée de corporel. Il s'agit d'un mixte entre nature et culture, entre réalité biophysique et produit socio-historique.

397 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

Ainsi le corporel devient une réalité à part entière et dépasse sa dimension naturelle. Le corps est à la fois matériel et s'étend dans le virtuel par le quotidien et l'intime. Chacun en dispose, du sien, et en use à sa manière pour se situer dans le système de représentations complexe. Le corps devient une réalité biophysique dans la construction d'une image symbolique particulière articulant nature et culture. Devenu à la fois élément significatif du vécu à travers l'apparence, la physicalité ou les stigmates, et moyen fonctionnel et pertinent de communication, c'est notamment dans le registre de l'art et du sport que s'exerce son pouvoir à provoquer des émotions. Dans la breakdance, le spectaculaire, la maîtrise corporelle ou tout simplement la technique offre un cadre privilégié à la transmission de symboles ou de messages[398].

Par son héritage culturel légué, son impact sur les corps et sa symbolique, cette danse se voit faire l'objet d'une saisie culturelle en vue de l'adapter à d'autres champs et publics qu'à ceux initialement concernés. Assister à des performances de breaking sur scène théâtrale ou sportive, et potentiellement le voir intégrer le champ scolaire devient possible.

c) Un rapport au corps se politise

Dans les années 70/80 s'est opérée une révolution corporelle[399] soulignant le confort d'une quotidienneté, d'une certaine accoutumance et de son installation dans les structures perceptives et mentales. La corporéité devient constitutive du corps social car le corps est un souci collectif. La mouvance corporelle trouve sa dynamique dans le « biopouvoir » selon Foucault et se représente par le corps. Se fonde alors un rapport au corps spécifique, déclinant des régularités, des tendances et des habitus corporels. Chaque individu le pense, le voit, le traite ni le vit de la même manière.

Le corps est polymorphe car il joue sur deux dimensions : intra- et interpersonnelle résultant à la fois de la différence de chaque corps (caractéristiques physiques) et des différentes manière de vivre caractéristiques culturelles et sociales). Les points de vue individuels donnent une appréciation sur une personne à l'image d'un auto-jugement. Le regard sur le corps et sur le sien est variable selon divers facteurs dont la santé, l'âge, les rencontres, le moment, ou encore l'humeur... La représentation socio-historique du corps correspond à une époque donnée, aux enjeux et projets dont il est soumis, selon la civilisation et la forme de pouvoir. La représentation psychologique du corps le place entre sujet et objet selon les perceptions, sensations, émois, désirs, contradictions. Il réside des différences entre les manières de vivre son corps et de se le représenter.

398 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, 2004.
399 Le Breton D., *Anthropologie du corps et modernité,* PUF, Paris, 2008, 331p.

Une dialectique très étroite entre le vécu et les représentations développe une abondance d'images divergentes, une conception plurielle du corporel. Cela manifeste un flot de représentations et exprime la diversité. Les représentations du corporel[400] démontre l'importance de la prise en compte et du traitement de son propre corps et cela s'étend sur la manière d'enseigner le rapport au corps et le positionnement que cela implique par rapport au phénomène corporel.

L'observation de la structuration institutionnelle de la Breakdance sème le trouble compte tenu de sa forte emprise culturelle. Dans le milieu scolaire, les codes Hip hop ne correspondent aisément aux classifications habituelles. Les diverses politiques employées et l'encadrement réglementaire ou législatif qui codifie les pratiques sociales ont toutes pour mission de rassembler dans une forme d'harmonisation culturelle toutes couches qui composent la société.

Sur les fondements républicains, les Ministères déclinant l'autorité étatique tentent d'optimiser les circuits destinés à inclure les individus par le désir d'insertion professionnelle et d'intégration à la fois culturelle et sociale. La culture est immanente à la société et est vectorisée par les institutions qui la propulsent ou non. Il incombe aux instances gouvernementales de prendre la décision autour de la légitimation et de la nomenclature d'une pratique en définition[401].

L'intégration de la Breakdance se fait sur plusieurs niveaux dans les établissements publics. De nouvelles configurations pédagogiques[402] se mettent en place et utilisent le vecteur du développement corporel en tant que enseignement sur soi, ses capacités et sur les autres.

d) Une socialisation par incorporation

L'apprentissage par corps répond à son milieu social, à son époque, à la médiation d'autrui. Les représentations sociales tout au long de la vie influent sur la façon de concevoir son corps et son expressivité. L'incorporation relève d'une forme de conditionnement allant de l'initiation aux techniques jusqu'à la construction d'une mémoire motrice et cognitive[403].

L'assimilation par le corps prend appui sur des activités motrices en situation et des engagements physiques particuliers. Il implique une sensibilisation du corps portant sur l'esthétisme, c'est à dire de dompter son corps pour mieux se situer.

400 Héritier F., *Pour une anthropologie symbolique du corps,* Ed. Gallimard, Paris, 2008.
401 Lafargue de Grangeneuve L., *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines,* PUMirail,Toulouse, 2008.
402 Piquée C. & Suchaut B., « *Les dispositifs d'accompagnement à la scolarité : fonctionnement, public, efficacité et équité* », Les Notes de l'Irédu, 02/01, 2002 (accessible en ligne).
403 Hotz A., *L'apprentissage psychomoteur,* Coll. Sport et Enseignement, Vigot, Paris, 1985.

Ainsi, il existe une distinction entre la culture du corps et la diversité du corps qui s'exprime à travers les différences du corps par l'expérience. On remarque une inflation du corporel avec la notion de plaisir au-delà de l'éthique et de la morale. Il est observable un paradoxe entre le désir insatiable de la quête de sensations avec un seuil de tolérance à l'absence d'excitation quasi nul (jouir de l'extrême). On constate une confusion entre violence et plaisir qui semble être un cocktail - expressions et sensations dans la performance ou la consommation - ou une articulation en harmonie par l'usage du corps[404].

Pour réguler le plaisir ou la violence, on revient sur l'apprentissage à la gestion du corps pour s'investir et durablement. Le corps revient à reconsidérer la notion de santé et d'équilibre intérieur. Que ce soit une question sanitaire, d'intégration ou même de civilité, les images auxquelles se prêtent le corporel revient à le considérer autant sur le plan physique que social ou symbolique. Ces missions portant sur l'inclusion sociale peuvent parfois prendre un chemin qui relève du domaine culturel. Aussi, les décisions politiques ministérielles font évoluer les programmes institutionnels, influent sur la dispense d'une discipline, veillent à instruire, éduquer et socialiser la jeunesse. Ainsi, des formes modernes et surprenantes peuvent être assimilées si elles correspondent aux attentes et respectent le cadre ou la réglementation institutionnelle.

Par conséquent, afin de favoriser l'insertion de certains jeunes, des activités comme la Breakdance peuvent être dispensées. Les objectifs de ce type d'incorporation culturelle remettent en question les schémas pédagogiques et éducatifs[405] utilisés pour ensuite dégager la possibilité de l'introduire dans le champs scolaire via les cours d'enseignements physiques et sportifs[406]. Les problèmes de la catégorisation de la Breakdance, ses attraits culturels ainsi que ses propriétés expressives voire artistiques sont alors soulevés quant à l'insertion de ce type usages et commodités qui sortent des standards scolaires. Le corps est déjà particulièrement mis en jeu dans les diverses sphères sociales, mais ici les interrogations portent sur les représentations qui y sont attribuées et d'en noter l'impact sur l'individu et les institutions.

Les tensions sociales et les rapports conflictuels externes à la scolarisation peuvent s'avérer des facteurs d'inclusion sociale comme il est plus ou moins perçu, mais peuvent également entraîner des négociations internes générant des troubles dans une hypothétique mise en application.

404 Le Breton D., *Passions du risque,* Éd. Métailié, Coll. Sciences humaines, Paris, 2000.

405 Perraudeau M., *Les méthodes cognitives : Apprendre autrement à l'école.*, Colin, Paris, 2001.

406 Deleris C., *Enseigner les sports collectifs en milieu scolaire (collèges, lycées)*, Les cahiers ACTIO, Paris, octobre 2005.

1. 2. Corps et Institution

a) Les images symboliques du corps

La violence symbolique ici, se traduit non plus uniquement au travers des enjeux de légitimation du corps en éducation physique fondés sur une définition bourgeoise de la culture sportive, mais repose plutôt sur le processus de légitimation imposé aux autres classes. Bourdieu s'arrêtait dans *Les Héritiers* et *La reproduction sociale* sur l'institution scolaire en tant que structure travaillant sur la transmission d'une culture légitime. Ici, l'école n'a plus fonction d'endoctrinement simple, mais joue un rôle conservateur pour la structure, imperméabilise les classes et exerce donc une fonction autoritaire de légitimation de l'ordre établi.

L'école, par son autonomie relative, prend en considération tout public dont la culture populaire. Pour autant, elle inculque des schèmes inconscients sur lesquels s'organisent des habitus (pensées et actions) qui influent sur les valeurs corporelles, les opinions ou les attitudes. Un classement lié à la légitimation caractérisée par la structure impose donc un arbitraire culturel[407] qui conditionne la transmission culturelle. L'incorporation est soumise par les structures éducatives qui s'inscrit dans un travail pédagogique consistant à substituer *« au corps sauvage »*, un corps *« habitué ou structuré »*. Il existe une tangible homologie de structure contrainte par la logique de domination entre le champ sportif et scolaire.[408]

Cependant, les images symboliques du corps et du sport ne manifestent pas les mêmes violences symboliques. Chaque champ dispose de spécificités remettant en cause une analogie structurale ou une convergence pertinente dans les analyses. Brohm, par son schème dialectique, soumet l'idée selon laquelle l'école servirait d'outil, de cadre à l'idéologisation. Cela s'inscrit dans un processus d'affirmation de classe et de pouvoir étatique. Ainsi, le sport médié par le corps en EPS dans le cadre institutionnel scolaire remet en question la neutralité culturelle sur le corps. L'arbitraire culturel conforme aux intérêts de la structure se déconstruit par la concurrence d'une pluralité de puissances qui façonnent le corps en EPS selon une voie de légitimation.

A constater les origines, les influences ainsi que les propriétés conférant à la breakdance, il paraît difficile dans le champ scolaire, d'intégrer cette activité au cadre d'un enseignement en EPS. En apparence, cette danse semble reprendre plus ou moins les mêmes sources que d'autres activités sportives comme l'emploi du corps, l'éveil psychomoteur ou l'endurance.

---

407 Saliba J., *Le corps et les constructions symboliques* In : Socio-Anthropologie, n°5, 1999 Article Document en ligne http://socio-anthropologie.revues.org/index47. html#text.

408 Marcellini A., (1991). *Sport, Stigmate et intégration sociale : contribution à l'étude des stratégies de déstigmatisation,* Thèse de Doctorat STAPS, Université de Montpellier I.

Le problème se pose davantage sur la question de l'adaptation institutionnelle en termes d'ajustements des professeurs et formateurs quant à leur maîtrise technique et la capacité à l'enseigner[409]. Mais cela résonne également avec le fait que ce sport émergent tirée d'une culture populaire urbaine ne rentre pas forcément en cohérence avec le projection idéologique envisagée par le Ministère de l'éducation.

Certes, la breakdance développe des aspects performatifs à la fois sur le plan physique et artistique ; toutefois, sa dispense réclame une connaissance de cette culture, une rénovation des formations et une adhésion du corps éducatif pour ajuster les enseignements selon les besoins, les possibilités et les intérêts politiques.

b) Un modèle scolaire qui formate les corps

Les images symboliques du corps en EPS travaillées par Yves Le Pogam reviennent sur la considération du corps dans la distinction entre le sport en général et le champs éducatifs scolaire. Il pense que les structures institutionnelles véhiculent des valeurs et des codes de conduites de société dans un processus de formation de l'individu. Les comportements sont contrôlés socialement par l'administration et l'organisation pédagogique. Dans cette optique, les attitudes sont travaillées dans le but de favoriser la future insertion professionnelle de chacun des élèves. Au-delà de ces aspects liés au fonctionnement de la structure, il analyse comment le corps est à la fois support de communication direct permettant une socialisation physique et concrète. Autrement dit, par quelles logiques il devient multiple dans le fait de correspondre à une image socialement construite en vue de produire une symbolique qui ramène à des représentations sociales connotées.

Les rapports entre sport et EPS sont conflictuels, compte tenu des représentations par lesquelles cette discipline construit son identité socialement et culturellement autour d'un ensemble de pratiques extérieures. Le corps en est l'enjeu, provoquant des malentendus.

L'EPS est une discipline qui implique le corps dans une action normative suivant des valeurs contextuelles (culture, politique, idéologie). Elle apporte des valeurs et repères comme la santé, le plaisir, une morale influant sur la socialisation. L'EPS doit s'autonomiser au sport envahissant (médias, compétitions...). Cette autonomie, d'un point de vue sociologique, s'oriente vers la construction d'images partiales affiliées à des pratiques spécifiques. Celle-ci dans le sport et l'EPS génèrent des images symboliques.

409 Develay M., *De l'apprentissage à l'enseignement*, ESF, Paris 1992, 5e éd., 167 p.

Leur variété créé des désaccords sur l'imaginaire des acteurs qui éprouvent des difficultés à attribuer un sens précis aux activités corporelles pratiquées en EPS, manifestant des représentations différentes du rapport corps/sport/EPS.

L'enracinement logique et symbolique servant de crible à la fabrication d'images permet de transformer les pratiques corporelles de manière concrète. L'intérêt est porté sur les constructions d'images symboliques du corps, les effets produits sur le corps en EPS et sur les enjeux concrets et symboliques. Ces faits participent à la dynamique identitaire de l'EPS via le renouvellement ou la création d'images symboliques élaborant le procès éducatif, et ce suivant divers schèmes d'intelligibilité. Dans cette logique, les décisionnaires ainsi que les personnels titulaires demeurent dubitatifs quant aux bénéfices de l'intégration d'une discipline comme la breakdance dans les programmes scolaires officiels.

Pédagogiquement, cette activité au demeurant inscrite dans une culture urbaine et underground, ne corrobore pas idéalement au registre institutionnel. De plus, les professeurs ne sont pas tous familiarisés à cette pratique et la liste des sports à maîtriser au cours de leur formation ne prend pas en compte le breaking. Par incidence, pouvoir l'adapter à l'enseignement paraît contraignant ; à moins de faire appel ponctuellement à des intervenants extérieurs pour exercer ou initier les élèves dans le cadre d'un cours d'EPS.

c) L’approche structuraliste et déterministe de Bourdieu sur les corps

Le schème structural de Bourdieu se concrétise à travers les images symboliques émises par le corps, le sport et l'image du corps dans le monde du sport. La domination expliquée par la théorie de Bourdieu ne s'adopte pas vraiment dans le cadre dialectique infrastructure - superstructure car la visée marxiste doit être complétée par le fait que l'économie triomphe et a « le dernier mot » dans le cadre du sport. L'intérêt est d'abord d'observer les relations et leur système (subjectif) pour définir le ou les champs précis à étudier. L'autonomie du champ, par le social et l'économie se construit historiquement, progressivement en s'affranchissant de la conjoncture économique. La valeur esthétique et celle économique se confondent de telle sorte qu'une œuvre dépend des « puissances sociales » (ou Dictât) qui déterminent l'idée d'une légitimité culturelle.

Le pouvoir économique et politique (ou de garanties institutionnelles) impose les normes culturelles créant une gradation dans la légitimité. Il organise selon une hiérarchie le degré de légitimité des pratiques culturelles.

Un système de règles classe les pratiques selon une quantification ou attribution de valeur à la dignité accordée. Cette théorisation s'applique aussi dans le champ sportif. La théorie des champs de Bourdieu maximise l'idée de lutte, de rapports de force entre institutions et culture. Par ces schèmes et dans ce cadre institutionnel en l'occurrence scolaire, intégrer la Breakdance comme discipline sportive au sein des enseignements semble compromis. Une part politique qui investit l'éducation et une autre idéologique qui imprime les individus dans un certain conformisme, entretiennent une relation distanciée avec les pratiques issues de cultures périphériques ou de sous-cultures de souches populaires. Ceci rend vulnérables les idéaux républicains mais relativise la représentativité démocratique. Ainsi, l'intégration du Hip hop et de la Breakdance au sein d'établissements publics scolaires est en négociation, et sa considération rentre dans les mœurs.

Sortant des cadres d'enseignement classiques et empreint à une culture spécifique et connotée, la question de la performance dans ce contexte est contrebalancée par l'encadrement professionnel et institutionnel, remettant en cause la légitimité de sa pratique malgré sa popularité. Ne nécessitant et ne générant que peu de ressources notamment financières, l'intérêt porté sur cette activité se résume à de l'exhibition sous forme d'exposition d'œuvres artistiques, à de l'événementiel sportif lors des rencontres et compétitions-défis, ou à l'éducatif et social dans le cadre d'ateliers de type périscolaire. La breakdance est incluse dans le système institutionnel mais sa forte imprégnation culturelle la cantonne à un statut en définition, qui se décline dans la nomenclature des disciplines classiques à des rôles secondaires, comme le futsal avec la FFF[410].

Proche des arts martiaux dans ses formes, la breakdance emploie des codes et une technique difficiles à mettre en place à l'école. Art de la rue, ses rares apparitions dans le milieu scolaire se font connaître dans certains établissements localisés en banlieues de grandes villes comme Paris.

d) La breakdance conforme aux attentes institutionnelles

Pour intégrer le cursus scolaire, la classification classification de la breakdance dans l'art corporel semble essentielle. La complexité liée à sa catégorisation provient notamment de son ancrage culturel et de son empreinte sociale configurant la pratique. Selon François Pluchart, *« l'art corporel agit selon (...) la dénonciation par le corps de phénomènes intolérables, de tares sociales ou de règles orales désuètes, l'affirmation de l'existence du corps et la démonstration des relations entre le corps et l'esprit, leur interdépendance. »*[411]

410 Fédération Française de Football

411 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

L'environnement social ou les structures conditionne la prestation sera différente. Selon le public, la logistique, son état de forme... les pratiquants modéreront leur discours et leurs actions.

« L'espace est une donnée fondamentale et inséparable de l'expérience dansée que celle-ci soit d'ordre privé ou public, profane ou sacré, festif ou scénique. Chaque lieu implique des modalités et des formes d'expressions spécifiquement selon le cadre social. »[412]

Concernant la Breakdance, une corrélation entre l'environnement de pratique et la personnalisation est mise en avant lors de la représentation. L'évolution significative de la discipline montre une adaptation aux formes institutionnelles préconisées pour la dispense d'une telle activité. Ceci soulève un paradoxe entre l'origine de la pratique qui se fondait sur le défi et la version modernisée qui se dirige vers la réalisation de projets. Le danseur ne laisse plus beaucoup de place à l'instinct et à l'improvisation dans ces formes réactualisées de la breakdance, même si un certain état d'esprit demeure chez les pratiquants qui ne nient pas l'essence du mouvement et de l'activité.

« L'art corporel, avec l'usage comme sujet et objet, suppose une relative négation de l'économie de marché car elle est avant tout un acte de communication. »[413]

Suivant cette dynamique artistique et expressive, les danseurs Hip hop échappent aux travers de la société et ses aliénations, en prenant la scène comme lieu de transfert de pensée et de réflexion au moyen des corps en action de chorégraphie[414]. Jouant sur les codes sociaux et les représentations symboliques, les danseurs font part de leurs états d'âme par les geste dansé, communiquant alors ses sentiments à travers la performance.

« La perception culturelle influe sur la représentation collective que ce fait l'homme du corps et du mouvement et cette représentation mentale va limiter son geste. Avec l'héritage moderne et post-moderne, l'expressivité du corps se développe, non pas dans l'interprétation d'un rôle, dans le simulacre des sentiments, mais dans l'intention du corps. »[415]

L'appréhension du corps fait écho avec des références que chacun se verra interpréter à sa manière, mais qui suggérera émotions, débats et suggestions.

412 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
413 *Ibid*.
414 Schott- Billman F., *Quand la danse guérit*, La recherche en danse, Paris, 1994.
415 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

e) Un rapport au corps particulier avec la breakdance

Cette danse est inscrite dans un mouvement social contestataire mais ne s'oppose pas à la constitution même du régime. Elle admet ses fondements mais désapprouve son application. En révolte pacifique et diversifiée, le Hip hop s'est imposé aux populations défavorisées comme socle identitaire et de reconnaissance communautaire en coïncidence avec le système dominant. En ce qui concerne son assimilation institutionnelle et la légitimité de sa pratique, son émancipation sociale sera tardive et son attache à un milieu social particulier ne facilite son intégration et sa popularité.

« Danse du refus, elle est, comme toute expression artistique populaire, instinctive, spontanée, transmise plutôt qu'enseignée. C'est une danse de la rue, virile, qui exprime, dans une métaphore du corps, la violence sociale. »[416]

Contrairement à d'autres styles artistiques, le genre Hip hop tire sa force de son universalité, de son héritage ancestral et de sa capacité expressive suivant une esthétique et une configuration de l'activité particulières. Cette danse urbaine surgit des conditions de la vie moderne, en dénonciation des règles sociales, dans l'optique de faire jaillir des vérités sur la société de manière détournée tout en s'ajustant aux normes sociales afin de pouvoir s'exprimer librement. L'emploi de procédés fortement ritualisés et d'une technicité pointilleuse font un contre-pied net aux mécanismes sociaux de structuration d'une activité régulés par les institutions et utilise le corps comme outil à la performance en tant qu'exploit et comme catalyseur d'émotions en contexte en tant qu'exutoire ou voie pour canaliser les pulsions[417].

« Danse de la rue, le Hip hop s'est construit sur les performances physiques et rebelles des groupes. Dans la mythologie urbaine, la femme n'a pas à prendre part aux rixes des bandes ni aux défis virils, elle n'est pas dans le cercle. »[418]

Fidèles à un modèle chorégraphique basé sur le défi et l'adversité, la confrontation est significative dans les rituels de Breakdance. L'idée même d'un affrontement et sa symbolique exclut le genre féminin de ce type de modalité relationnelle.[419] Depuis l'Antiquité, la guerre, le combat ou la chasse sont des activités sociales assignées aux hommes. Démonstratifs de temps difficiles où se développait une société fonctionnaliste à l'idéologie guerrière, le retour aux sources ancestrales qu'a effectué les fondateurs des rituels Hip hop corrobore avec une réactualisation des codes guerriers.[420]

416 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
417 Lesage B., *La danse dans le processus thérapeutique*, ED. Ères, 2006.
418 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
419 Goffman E., *L'arrangement des sexes,* Éd. La dispute/ Cahiers du CEDREF, Série Le genre du monde, Paris, 2002.
420 Chesnais J.-C., *Histoire de la violence, en Occident de 1800 à nos jours*, Robert Laffont, Paris, 1981.

Les problèmes sociaux et les conflits inhérents à la société se sont déplacés[421], néanmoins, les représentations sociales et les clivages se sont perpétués. Sur un modèle identique en termes de représentations dans la pratique de la Breakdance, la virilité et la performance physique sont priorisées sur l'aspect esthétique ramenant à des concepts identificatoires troublant les repères unificateurs des disciplines artistiques de la culture Hip hop.

2. Le corps dans le champ chorégraphique

2. 1. Une performance par le corps

a) La corporéité dans le registre chorégraphique

La corporéité dans la représentation collective implique une synchronisation des mouvements, une planification temporelle des gestes à exécuter dans un ordre précis, et une entente autour d'un projet commun. Chaque corps engagé dans l'acte chorégraphique suppose un discours, un message ou une idée qui est détaillé esthétiquement et narré par le fil des enchaînements techniques. Rares sont les performances dansées ne faisant pas l'objet d'une organisation institutionnelle. Les compagnies artistiques sont assujetties au registre du spectacle scénique.

« Le spectacle est ce qui est produit pour un public rassemblé à cet escient : c'est un acte commun, ritualisé, qui suppose une convention, un accord tacitement posé et unanimement admis qui sous-entend que l'on « fasse comme si »... »[422]

La constitution de compagnies désigne un groupement d'individus réuni autour d'une pratique sociale ou culturelle à vocation expressive, supposant un schéma de relation concentré sur un objectif de production artistique. Le projet commun rallie les danseurs et l'apport individuel vient compléter les compétences déjà détenues par le groupe. Le travail en équipe, l'entretien des relations et la contribution du corps dans la représentation chorégraphique met en avant l'idée d'un entraînement physique sur le plan individuel, technique pour une mise au point collective en réajustement au projet et expressive relativement au discours développé dans la chorégraphie. Pendant la prestation, tout semble préparé et réglé sur mesure sans aucune faiblesse mentale ou corporelle[423]. Pourtant, ne serait-ce qu'un trouble de mémoire peut perturber l'exécution de la chorégraphie et une crampe ou un accident viendrait anéantir la performance. L'artiste devient un support de communication, un objet artistique utilisé comme un instrument au potentiel varié.

421 Castel R., *Les métamorphoses de la question sociale, L'espace du politique*, Paris, Fayard, 1995.
422 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
423 Laban R., *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 2007.

« L'improvisation permet l'exploration de son corps et du corps de l'autre, singulier ou pluriel, sans que les notions de masculins et de féminins n'interviennent, entraînant un rapport au corps non sexué. »[424]

Dans la considération post-moderne de la performance, peu importe le genre ; l'âge ou l'origine sociale de l'individu désigné comme artiste. Elle ouvre des possibilités d'expressions encore peu exploitées et laissent place à des innovations techniques, à des bouleversements dans les conventions et les registres classiques. Le corps au cœur de la performance est parfois malmené, mis à rude épreuve ou même transformé au-delà d'un costume et du matériel de mise en scène[425], afin de transfigurer le message émis par voie métaphorique, illustrative et artistique[426].

« La notion d'image est ambiguë car le corps dansant se trouve dans une dualité entre image qu'il suggère et relation à l'espace qu'il habite. L'image suppose qu'il y ait de la part du spectateur une volonté de regard et de perception. Regarder n'est pas uniquement voir ; cela suppose aussi une intelligence, une compréhension, une sensibilité et du jugement. Il s'agit d'une appréhension personnelle et unique de ce qui est donné comme acte artistique, appréhension personnelle tout de même guidée par la communauté, la culture et le contexte dans lequel l'image fait acte. »[427]

Le corps de l'artiste pendant sa performance est épris par ses sentiments qui influent sur la qualité de sa prestation, mais transpose également son empreinte culturelle à travers elle, signant son appartenance à un courant ou une compagnie. L'adhésion artistique à une mouvance particulière fait obligatoirement appel à des références spécifiques répondant des codes et styles propres à la discipline et à la communauté en question[428]. Au final, la danse est une rencontre et pas une compétition. Elle est un moyen de s'éduquer, de s'élever. De cette perception de la danse, le breaking par son profil remplit totalement les critères et l'identité culturelle inhérente à sa pratique rappelle au combien elle a pu s'affirmer convaincante pour la jeunesse dans les ghettos et les banlieues. Chaque collectif développe des techniques propres à leurs inspirations, spécificités ou caractéristiques.

---

424 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

425 Caprioli N., *Le Vêtement et le signe*, In :Agenda Interculturel, n°293, mai 2011 pp. 24-25 Article Document en ligne http://www.cbai.be/revuearticle/612/

426 Caprioli N., *Masquer le corps, marquer le corps*, In Agenda Interculturel, n°242, avril 2006 pp. 2-20 Dossier Document en ligne http://www.cbai.be/?pageid=57&idrevue=83

427 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

428 PATRICK L., *Les alchimistes de la performance*,Vuibert, Paris, 2004, 218p.

Les rencontres Hip hop permettent à travers le défi de comparer, d'identifier et de mesurer la qualité des diverses prestations lors des battles. Comme une marque de fabrique, certaines techniques, chorégraphies ou interprétations de la vie sociale seront indexées à la compagnie ou au danseur qui les auront produites.[429]

Danse d'instinct, la breakdance exploite une communication par le chorégraphique, la performance corporelle, une transmission d'émotions et de messages. A travers la symbolique et l'investissement de soi, le danseur Hip hop joue avec la sémantique. Par sa prestation, il équilibre beauté artistique, performance physique et technique propre à l'identité culturelle du breaking.

Dans le champ scénique et la performance artistique, les danseurs préservent leur patrimoine par la création personnalisée de shows chorégraphiques. Ces spectacles adaptent les codes, la technique et l'esthétique Hip hop aux registres classiques et légitimes pour rendre leur représentation intelligible et ouverte à tout public. Comme un tremplin à la diffusion culturelle populaire, l'espace scénique pour la breakdance devient un lieu de performance et d'exploration artistique au-delà de la rue et de l'espace public. Ses propriétés identitaires, techniques et expressives en font une parfaite illustration d'art contemporain. Cela participe au renouvellement des normes culturelles et des pratiques telles la breakdance sont davantage visibles et comprises.[430]

La manière de se servir de son corps dans l'accomplissement d'enchaînements en breakdance impose un travail chorégraphique de fond.[431]

b) Un usage artistique du corps pour la performance

L'esthétisation par le champ chorégraphique implique le corps des danseurs dans une exploration de soi qui a pour ambition de repousser les limites physiques et donner un sens propre ou figuré à la prestation.

« La notion de prouesse, de dépassement de l'ordinaire suppose bien évidemment aussi une aptitude physique et mentale adaptée à l'acquisition d'une technicité permettant la pratique d'une discipline. »[432]

429 Heinich N. & Shapiro R., *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art,* EHESS, Paris 2012.
430 Shapiro R. & Bureau M.-C., *« Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis »,* Sociologie de l'Art, n° 13, 2000, p. 13-32.
431 Hotz A., *L'apprentissage psychomoteur*; Coll. Sport et Enseignement, Vigot, Paris, 1985.
432 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

Loin d'une exhibition ou d'initiation, l'implication corporelle dans le breaking envisage d'assimiler, puis incorporer et maîtriser la discipline artistique pour concrétiser une performance. Cette appréhension culturelle et technique s'impose aux danseurs dans leur compréhension de l'expressivité de l'activité ainsi que dans le respect des codes et consignes propres à la pratique.

« Les performeurs questionnent le réel pour capter les sensibilités de leur temps, loin de l'universalité recherchée de la création du chef d'œuvre. »[433]

L'usage du corps allié à la maîtrise de sa discipline joue sur la qualité de la performance dans laquelle le danseur transfigurera par l'intermédiaire de sa matière corporelle une signification symbolique ou matérielle de sa chorégraphie. La performance se perçoit comme un état d'esprit enclin à dépasser les limites naturelles et communes pour utiliser l'extraordinaire et spectaculaire à des fins communicatives. Les danseurs se confrontent au danger au cours de leurs représentations pour rendre compte de l'étendue du message porté mis en avant par une mise en scène artistique.

« Par essence, l'attitude performative réfute la représentation au sens de reproduction inlassable et intemporelle d'un même sujet. Dans son acceptation la plus commune, la représentation est l'action qui permet de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole ou d'un signe. »[434]

La théâtralité agrémentée d'un caractère spectaculaire argumentent en faveur de l'improvisation, d'une prestation sur le vif. En référence à une déclinaison technique artistique, les danseurs se jouent des représentations collectives pour marquer par l'usage du corps en action les esprits autour d'une thématique ou d'une question sociale.

« L'attitude performative tend à développer un mode de créativité qui n'est pas fondé sur une thématique qui serait le fil conducteur du projet, mais au contraire, elle favorise la mise en place d'un concept initial qui fait jaillir une mixture d'envies, de sensations, d'idées et de formes liées à l'identité du concepteur et qui supposent un temps d'assimilation et de discernement. »[435]

Le danseur devient par sa corporéité, vecteur de communication artistique préconisant la performance comme support identificatoire en rapport à son attachement, qui illustre une mentalité, une conception de la réalité, une vision de la société.

433 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
434 *Ibid*.
435 *Ibid*.

c) Une réhabilitation des rites tribaux

La question du corps dans la réflexion est importante. Il se définit par la dimension physique de l'Homme via son organisme comme partie matérielle de l'être par opposition à l'âme et l'esprit, en se référant à la désignation par son aspect et par la propriété de ses tissus. D'autre part, le corporel désigne dans l'Art une forme d'art contemporain dans lequel l'artiste prend pour matériau son propre corps comme dans le « body art ». La corporéité suggère un caractère représentatif significatif qui implique dans le cas de la Breakdance, un moyen d'expression utile et pragmatique.

Développant une technique corporelle unique bien que cette danse mêle tout un tas de styles de danses, il semble intéressant de considérer cette gestuelle dans son alliance entre l'exploit physique par l'enchaînement de mouvements acrobatiques et gymniques, et la qualité communicative par la transmission d'émotions via un art de la mise en scène chorégraphique extraordinaire. La fonctionnalité du corps permet d'exprimer les opinions et de mettre en avant par simulation des préoccupations ou des états d'âme. Au fil de sa pratique et compte tenu des métamorphoses que la danse Hip hop a connu, il paraît pertinent d'analyser la corrélation entre le mouvement dansé et sa sémantique, c'est à dire la signification apportée comme valeur ajoutée aux gestes. Une ritualisation et des comportements particuliers prouvent l'adoption d'un mode tribal d'organisation et de relations.[436] La communauté Hip hop fonctionne comme la tribu, dans le sens d'une grande famille unie par des règles, des traditions qui se fonde sur des codes communs perceptibles sur le langage et les comportements.[437]

« En anthropologie, il est intéressant de connaître l'évolution des techniques du corps dans les différentes cultures, du point de vue de l'aspect transitif du mouvement, et d'apporter un éclairage sur le rôle du geste dans la communication sociale. »[438]

Concernant la Breakdance s'inspirant des rites anciens qui jouaient un rôle fonctionnel pour la régulation de la société, il convient d'admettre que l'héritage culturel participe à la communication de sentiments. Prenant la forme de cercles regroupant la tribu, les cérémonies « indigènes » avaient pour objectif de soigner les individus en leur proposant un passage public au milieu de celui-ci afin de d'exhorter le mal-être.

436 Schott-Billman F., *Le besoin de danser,* Éd. Odile Jacob; Paris, 2001.
437 Maffesoli M., *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse,* Françoise Champion, Archives de Sciences Sociales des Religions, 1988 – 66-2, p. 301.
438 Leboulch J., *Mouvement et développement de la personne*, Éd. Vigot, Coll. Essentiel, Paris, 1996.

Par la simulation, des costumes et une mise en scène, ces formes rituelles ont pour intérêt l'exutoire et l'expulsion de la négativité en vue de réparer par la représentation dans l'action de figurer un signe ou un symbole, les torts qui nuisent à la collectivité et à la solidité du lien social comme pour le Ndeup sénégalais.[439] La pertinence des mouvements par son expressivité et le caractère illustratif de la volonté de marquer une rupture avec le problème, s'inscrit dans une tentative de rapprochement avec la communauté ou la tribu.

d) La signification du corporel dans l'acte rituel

La Breakdance modernise ses rites et s'adapte aux conditions actuelles. Les modes tribaux de résolution des tensions sociales et la négociation pacifique sont réemployés pour exploiter par l'usage du corps un nouveau pan artistique.

« Dans toutes les expressions spontanées de la vie collective, le corps et ses mouvements, revêtent une importance fondamentale sur le plan émotionnel et expressif. La danse dans les sociétés primitives peut être considérés comme un langage social et même religieux, créant une étroite empathie entre spectateurs et danseurs, développant le mouvement comme mode d'expression. »[440]

La sensibilité du public est impliquée dans ce type de cérémonies, et celui-ci intervient selon la représentation et les interprétations. La chorégraphie suppose l'action de proposer par procédé de figuration des idées, des concepts ou un objet pour jouer sur les perceptions par images mentales dénotant d'une scène du monde qui touche la collectivité. Faire parti du public revient à être compris dans le processus de canalisation des pulsions puisque le collectif autour du protagoniste en action participe à l'acte rituel.

« Les forces pulsionnelles ont comme source la personne, les forces de contrainte, l'environnement social. Le concept d'énergie met l'accent sur l'activité du corps et non seulement sur le senti et le perçu ; l'environnement peut déterminer l'action. »[441]

Dans le cadre de la danse Hip hop, l'environnement influe selon divers facteurs sur les modalités de pratique. Les limites imposées par le corps dépendent des caractéristiques physiques individuelles. Les prédispositions et dispositions singulières ont un impact sur sa pratique.

439 Lapassade G., *Les rites de possession*, Poche ethno -sosiocologie, Coll. Anthropos, Paris, 1997.
440 Leboulch J., *Mouvement et développement de la personne*, Éd.Vigot, Coll. Essentiel, Paris, 1996.
441 *Ibid*.

« Le corps humain semble être une entité opaque, instable et conditionnée par sa propre histoire. »[442]

Les danseurs Hip hop sont empreints de leur héritage culturel et leur assignation territoriale. L'environnement social des banlieues et le conditionnement post-moderne contraignent la jeunesse qui souffre d'anomie, une perte de repères qui se reconstruit sur des bases communautaires alliant expressivité et mise en avant de soi. Le corps devient un vecteur communicatif, un support identitaire et outil à la représentation sociale. Tout ce qu'il produit sert de base, de piédestal à notre recherche. Le corps dansant transfigure ce qu'il veut dénoncer, parce qu'il est un appel vers l'autre qui danse ou l'autre qui regarde, renvoie à ce qui est de l'ordre originel, de l'ordre de la vie, ou de la mort d'ailleurs, des émotions premières. Il est libertaire. Le geste Hip hop, avec toute l'énergie donnée, nous ramène plus à un corps qui jubile qu'à un corps en lutte sociale.

2. 2. Un corps « outil » artistique

a) Un corps instrumentalisé

L'inventivité par le recours à des images sociales et au registre symbolique rend la création artistique porteuse de sens et sujette aux commentaires au-delà de la réalisation complexe due à la technicité de la discipline. Le champ chorégraphique suggère une dimension performative souvent collective.

Concernant la danse Hip hop, il n'est pas réellement question d'état de transe[443] mais plutôt de posture engageant le corps dans un mode extra-sensoriel qui enclenche chez le pratiquant des élans comportementaux modérés par l'influence de références et de volonté de transmettre un message. Le caractère revendicateur du Hip hop et la mobilisation sociale ont fait de cette culture et de ces activités des modes d'expression altruistes, essentialistes et libératrices.

« Le corps dansant transfigure ce qu'il veut dénoncer, parce qu'il est un appel vers l'autre qui danse ou l'autre qui regarde, renvoie à ce qui est de l'ordre originel, de l'ordre de la vie, ou de la mort d'ailleurs, des émotions premières. »[444]

442 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
443 Lapassade G., *Les rites de possession*, Ed. Poche ethno -sosiocologie, Coll. Anthropos, Paris, 1997.
444 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.

Dans le champ chorégraphique Hip hop, le corps devient un outil de travail qui n'épargne pas les séquelles éventuelles ou les besoins d'auto-encouragements. L'introspection est nécessaire pour chaque danseur afin de progresser dans sa danse et d'évoluer personnellement. Des stigmates physiques[445] s'accumulent et ces traces du vécu marquent l'expérience engrangée par son pratiquant manifestant alors une forme de victoire symbolique sur la dureté et les obstacles de la vie.

« Le « corps instrumental » mis au service de la danse conduit aussi les filles à ne pas se soucier des marques du travail sur leurs corps (égratignures, les « bleus », les courbatures mais au contraire à en parler avec une certaine fierté, comme des signes extérieurs (ne pas s'écouter, ignorer les douleurs) de leur appartenance à un monde plutôt réservé aux hommes. »[446]

Les cicatrices visibles sur le corps des danseurs contribuent à la diffusion d'une image de soi reflétant un passif difficile dans lequel il a du se sortir par l'honneur et la bravoure.[447] Au sein du milieu populaire circule des représentations qui véhiculent des idées reçues, comme le fait d'être costaud pour dépasser les risques de rixes, ou de jouer sa réputation sur le regard des autres qui jugeront selon des critères propres à la culture Hip hop, la valeur de l'expérience individuelle.

« Le rapport éthique au corps, qui met en valeur la souffrance et les blessures a certainement à voir avec les dispositions corporelles populaires acquises souvent très tôt, dans des expériences qui valorisent la force et courage. »[448]

Le corps s'apparente au-delà de sa représentation physique, à un support d'identification qui permet une lecture rapide du vécu d'une personne. La manière de pratiquer sert de crible discriminatoire à l'adhésion à la communauté et potentiellement de décerner un rôle d'exemplarité.

b) Un corps mis à l'épreuve

La Breakdance exige des dispositions corporelles qui inscrivent le danseur dans un schéma chorégraphique hors du commun. L'encadrement de l'activité et l'investissement corporel limitent la danse Hip hop à un outil expressif d'une détresse sociale qui substituent des concepts déjà épuisés comme les discours politiques ou les manifestations sociales. L'emploi du corps semble être le lieu de transfert significatif du vécu et des émotions liées à l'instant de la performance aux moyens de codes artistiques évocateurs.

445Goffman E., *Stigmate*, Minuit, Paris, 1975.
446 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
447 Caprioli N., *Masquer le corps, marquer le corps*, In Agenda Interculturel, n°242, avril 2006 pp. 2-20 Dossier Document en ligne http://www.cbai.be/?pageid=57&idrevue=83
448 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

« Les danses de la rue introduisent l'urgence de penser son corps, de le vivre. »[449]

La plupart des breakers reconnaît une hygiène corporelle adaptée aux exigences physiques de la discipline, se conjuguant avec un mode de vie proche des maximes Hip hop. De manière métaphorique et chorégraphiée, les danseurs font de leurs corps un instrument de lutte, mais aussi un moyen d'exprimer leur ressenti sur le monde. À travers les propriétés des défis, l'usage du corps se concrétise par les enchaînements de mouvements prenant sens selon leur mise en scène.

« Les corps des danseurs et danseuses de Hip hop mettent en jeu un rapport instrumental au corps, propre aux groupes sociaux populaires. Dès lors, les pratiquants, filles ou garçons, usent de leur corps sans spécifiquement le préserver des blessures. Ce corps instrumental fait toutefois l'objet d'une esthétisation, par la recherche des mouvements et de par les tenues d'entraînement jamais choisies au hasard. »[450]

La danse Hip hop s'est progressivement intégrée dans les villes du monde entier. En France, cette pratique s'est tellement démocratisée que même les filles s'y essaient. Malgré les apparences virilistes et une certaine image représentative du féminin, elles mettent leurs corps à rude épreuve au risque de multiplier les entorses et les hématomes. Les filles apportent un autre regard sur la discipline et influent sur le développement d'une technicité non basée sur la force ou l'endurance. Elles soignent davantage leurs gestes ou la synchronicité en cas de chorégraphie unie.[451]

« L'investissement du corps diffère en cela des stéréotypes sociaux qui associent le corps (légitime) des femmes à la grâce, à la minceur, à la dissimulation des imperfections de peau,etc... Les danseuses manifestent dans ce type de comportement une volonté de se rapprocher de l'excellence masculine des confrères, et pour ce faire elles s'approprient quelques uns de leurs comportements et attitudes physiques. Il s'agit de montrer que l'on est une danseuse en adoptant un comportement d'auto- désignation. »[452]

Certaines imitent[453] les garçons dans la performance athlétique, quitte à copier leurs comportements et s'approprier parfois le langage. En réalité, les finalités, motivations et pratiques ne diffèrent pas vraiment entre les genres.

449 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
450 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
451 Goffman E., *L'arrangement des sexes,* Éd. La dispute/Cahiers du CEDREF, Série Le genre du monde, Paris, 2002.
452 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
453 Tarde G., *Les lois de l'imitation,* Félix Alcan, Paris, 1890, Kimé, Paris, 1993.

c) Un alliage robuste entre corps et mental

Suivant le concept que les danseurs sont des émetteurs d'images et que les spectateurs sont des capteurs ou des récepteurs, *« la perception permet l'identification qui est faite en partie selon des codes et des signes communs à la communauté. »*[454]

L'inscription chorégraphique soumet l'individu à un travail de fond collectif dans le but d'évoquer par la danse un concept selon des aspects techniques. Cette maîtrise de la discipline s'acquiert par la fréquence des rencontres qui participent à la construction du projet et la socialisation de chacun des membres autour de celui-ci. Le collectif se créé autour d'une idée commune, d'une activité mutuelle et de références partagées.[455]

La création d'une compagnie et la solidarité du groupe à l'épreuve quant à la réalisation du projet au fil du temps, définit un rapport au Corps et à la Performance qui réclame une articulation entre l'identité propre à chaque artiste, l'adhésion à la communauté et le recours à la représentation chorégraphique. Cela demande pour chaque membre du collectif de s'impliquer personnellement dans une finalité productive commune au dépens de son intégrité physique mais au service de l'expression artistique.

« Le corps dansé est considéré comme un hors de soi. En ce cas, le corps, l'apparence et la démarche sont aussi à travailler et à cultiver. »[456]

L'idée de dégager une image démarquée des courants artistiques classiques ou des compagnies reconnues et célèbres, consiste pour les collectifs de se façonner un univers qui se retranscrira dans les comportements, attitudes et mentalité. L'état d'esprit et les repères collectifs du groupe d'artistes influe sur ce que le corps en action évoque lors des performances.[457]

La Breakdance affirme son appartenance à la culture Hip hop par l'adoption d'une normalisation des conduites respectives à la nomenclature de cette mouvance, par la préconisation d'une configuration et planification ritualisée des événements ou cérémonies dansées et par la maîtrise d'une technique corporelle qui sortent des répertoires de danse. La danse Hip hop s'inscrit dans une démarche artistique revendiquant son appartenance à une compagnie, à un milieu social et en s'engageant dans une attitude performative plaçant le corps des pratiquants au centre de l'activité.

454 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
455 Boudon R. (1978), « Préface » à Olson O., *La logique de l'action collective*, PUF. (Éd. or. 1965), Paris, 1978.
456 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
457 Heinich N. & Shapiro R., *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art,* EHESS, Paris, 2012.

« Les performances physiques de la coupole ou head spin, devenaient maîtrise de soi, direction et sens. Il en va là d'une prise en main de son chemin, mais aussi d'un désir de visibilité et mouvement vers le centre -centre des villes et centre de la société- de reconnaissance publique et de subversion. »[458]

La prise de risque menaçant l'intégrité physique du danseur, le danger dans l'exécution de certaines figures et le rapport à une symbolique significative font de la Breakdance un moyen de réflexion actif et collectif ainsi qu'un support de communication alternatif artistique.

La culture Hip hop offre une terre d'accueil, elle donne place, une raison d'être, position sociale voire ethnique définie, propose des valeurs et un présent à construire, présent qui devient vivant. Le Hip hop apporte alors une identification. La danse se situe dans une évidence d'identité, au-delà des mots revendicateurs, par une rencontre avec le corps vivant. Elle devient une nécessité, un appel à la vie. Les danseurs vont jusqu'à l'épuisement, au-delà de la fatigue, pour toujours revenir à la danse.

La danse donne une place pour être ; exister totalement en soi. Elle emporte, porte ailleurs : sa propre origine montre un vide occupé par la danse et la culture dominante représente la société dominante avec en finalité une réconciliation possible. Renouer avec les origines - celle familiale et celle territoriale - pour mieux les quitter, allier au plus profond de la douleur, le manque de prise sur ses racines et l'enfermement de la banlieue, pour s'en échapper par le corps dansant.

Partagé entre sa culture d'origine et celle globale qu'il a plus ou moins adoptée, le danseur, par son corps qui le révèle à lui-même, se retrouve en terre sienne. La danse dira sans doute au début, les origines territoriales, dans une trame narrative rencontrera les troubles identitaires de non reconnaissance, façon de défier le présent. Mais très vite, la danse Hip hop est allée vers la recherche du mouvement parce qu'il s'est agi, naturellement, d'aller chercher dans un « hors de soi », un tierce lieu pour exister.

Par le corps se rejoueront les glissements qui affirment dans le dire simplement du corps, ce que l'on est, peut être les souffrances de l'origine, les déchirures des exils, les recherches de la mémoire. Garder le corps, la mémoire des lieux, des origines pour les transfigurer par la danse. Elle est ce pont entre ce que l'on est par ses origines, par ce que l'on vit et ce que l'on vise à être. Le corps en mouvement révèle le danseur à lui-même.

458 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.

d) Le rôle fondamental de la musique sur le corps dansant

Le corps dansant peut regorger de nombreuses significations. La gestualité Hip hop se rapporte à des éléments variés rappelant des inspirations diverses en termes d'époques et de cultures qui permettent de mettre en scène un raisonnement par procédés chorégraphiques et artistiques. La dimension revendicatrice n'est pas toujours perceptible au cours des représentations de breakdance. La simple envie de danser ou de participer à l'élan collectif pendant un rassemblement suffit aux danseurs pour se sentir comblés. Chaque danseur éprouve des besoins différents et selon le contexte exploite ses connaissances de manière plus ou moins spontanée, et non travaillée comme ce serait le cas pour une représentation chorégraphique sur espace scénique.

« Le geste Hip hop, avec toute l'énergie donnée, nous ramène plus à un corps qui jubile qu'à un corps en lutte sociale. »[459]

La révolte sociale s'exprime davantage à travers le mode de vie et l'état d'esprit des collectifs que par l'expression corporelle comme instrument de revendication sociale. Le corps est plutôt perçu telle une machine qui supporte la débauche d'énergie, les chocs et les impacts. La répétition des mouvements et le rapport au danger dans leur exécution placent le danseur dans une activité faisant office de défouloir, d'exutoire et d'alternative à la violence par le développement constructif d'une modalité d'expression artistique.[460]

« Les danseurs Hip hop poussent le corps jusqu'à leurs limites de la fatigue et de l'endurance. Ils improvisent, répètent et enrichissent inlassablement leurs mouvements et leurs enchaînements. »[461]

La plupart du temps, les danseurs se retrouvent non pas pour travailler forcément une chorégraphie en commun, mais certainement pour passer su temps ensemble autour de l'activité Hip hop qui tend à unifier les esprits à travers des traits culturels universels.

Avant même l'intégration des mouvements Hip hop, il est essentiel de rappeler l'importance d'éléments comme la musique qui permet de structurer l'application des techniques du Breakdance en stimulant les sens de l'artiste.

459 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
460 Le Boulch J., *Mouvement et développement de la personne,* Éd. Vigot, Coll. Essentielle, Paris, 1995.
461 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

« La musique est le tempo de la danse Hip hop. Elle rythme ; elle martèle. Une des premières préoccupations pour le danseur est de compter. Compter les huit temps pour danser, compter sur la musique. Quand ils répètent, il le font souvent en silence, seul les chiffres égrainés ponctuent les différentes phases en construction. Les danseurs vivent avec la musique, elle fait partie intégrante de la culture Hip hop. »[462]

L'impact musical[463] conditionne la pratique et ici les break-beats donnent des repères aux danseurs dans l'exécution de figures ou d'actes chorégraphiés en groupe. Sans cesse stimulés par la mélodie et le rythme, le pratiquant peut être amené à se surpasser mêlant son instinct à l'instant. Ceci catalyse l'intensité de la performance et la qualité de la représentation.

3. L'art de la performance

3. 1. Une simulation de bataille chorégraphiée

a) Un espace scénique dédié à la performance

La performance des danseurs provoque chez le spectateur des réactions qui le pousse à la réflexion et à sa participation. Bien que réduits à une superficie restreinte, les danseurs usent de supports communs pour mener leur discours métaphoriquement, illustrée par le jeu chorégraphique.

« La danse est une donnée universelle et en même temps elle suppose des approches et des définitions multiples selon les cultures. Elle permet le croisement entre l'individualité et la collectivité ; ouvrant les portes de la relation à l'autre et parallèlement suggérant une négociation entre soi et le réel. »[464]

La scène étant un lieu de représentation et de spectacle, la Breakdance institutionnelle offre un moyen de communication en vogue qui se sert de ses caractéristiques pour transmettre des idées et faire participer le public. Les conditions de représentation influent sur le contenu et la forme de la prestation envisagés par le collectif ou le danseur. Cette danse s'adapte aux conditions qui lui sont proposées pour soumettre un ensemble d'enchaînements correspondant au projet sur lequel le collectif a décidé de réaliser une performance. L'environnement influe grandement sur la pratique.

462 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
463 Meunier-Fromenti J., *Musique et mouvement,* Ed. Vigot, Paris, 1991.
464 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

« Le choix des espaces se fait en fonction du besoin architectural, fonctionnel, idéologique ou a contrario, l'espace devient déclencheur, l'élément premier de la créativité du projet. Cette création parfois radicale de la génération post-moderne permet à la danse de quitter le théâtre, remettant en question les normes traditionnelles de représentation. »[465]

La performance de nos jours est une notion assez vague mais qui pour notre cas prend appui sur plusieurs facteurs allant de l'œuvre artistique notamment par le spectaculaire à l'hommage à une période ou un concept, pour donner lieu à une représentation riche de sens en commémoration d'un événement[466]. Toute une mentalité s'est développée sous cette mouvance artistique en privilégiant un caractère critique de la société ne se limitant à la maîtrise et l'excellence dans un Art.

« Si dans les années 60 et 70, l'attitude performative se voulait sans compromis et développait une critique acerbe envers la vie et l'état de la société, elle a évolué dans les deux dernières décennies du 20ème siècle vers une modalité de mise en examen critique de la situation actuelle et contextuelle. »[467]

La performance s'étendant dans les esprits et dans tous les domaines d'activités, au niveau de la danse, la popularité de la Breakdance en a fait un exemple d'attitude inventive et réactionnaire qui bouleverse les sens et les normes. Entre le sport et la danse, entre témoignage de violence et message d'urgence, entre rituel et théâtre, la danse Hip hop chamboule les registres et se détermine par son attitude performative. L'expressivité de cette discipline artistique n'est pas toujours présente pendant les prestations des danseurs.

b) La battle comme ritualisation du défi

L'adversité est canalisée au centre du cercle et sert de zone de conflit fictif, mettant en scène le défi, la confrontation entre danseurs selon les codes culturels Hip hop.

« Les battles sont une évidence Hip hop, là où se retrouvent, dans immense fête de la performance, les danseurs ou mieux les breakers, prodiges des figures au sol. Ces temps de défis, où s'affrontent par équipe ou individuellement les danseurs, sont l'occasion d'inventer, de se surpasser, de se donner à voir. »[468]

---

465 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

466 Halbwachs M., *La mémoire collective*., P.U.F., Paris, 1950.

467 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

468 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.

Le cercle devient un espace scénique à la ritualisation du défi, un lieu de représentation catalysant la performance et une zone de prédilection au partage et à l'échange constructif. Bien que non homologuée institutionnellement et sa normalisation en cours de légitimation, la pratique du breaking s'improvise selon les conditions humaines, logistiques et temporelles. Les règles codifiant cette activité autosuffisantes, régulent pacifiquement ces rencontres.

« L'organisation des battles, du local à l'international, se fait hors de l'institution de la danse, portée par des compagnies Hip hop, des associations ou dans leurs grandes dimensions, par des tourneurs, managers. Les groupes louent des salles le dimanche et s'organisent entre eux, occasion de fêter un événement, un anniversaire ou rien ; l'envie de se retrouver et de se défier crée le lien. La qualité de ce moment ne dépend pas de son ampleur ou de ses vedettes, mais d'un supplément d'âme, d'une bonne ambiance, d'un joyeux défi, d'une envie d'être ensemble. »[469]

N'étant pas tributaire des obligations administratives relatives à l'adhésion à une structure fédérale, les breakers s'exercent à leur activité quand ils le désirent. Compte tenu du peu de contraintes, c'est à n'importe quelle occasion que peuvent se retrouver et former des cercles pour se défier, créer une atmosphère dynamique et conviviale ainsi que passer le temps agréablement. Le prestige lié à la performance se traduit par une forme de spectacle ritualisé qui met en scène le danseur face à une épreuve technique, esthétique et identitaire sous le regard de tous les membres.

« Dans le battle, le combat se joue dans une tension entre le cercle de l'affrontement et le public qui acclame, encourage et juge. »[470]

Selon des codes culturels précis et respectivement à une forme de traditions rénovant des procédés antiques des sociétés animistes, le défi qui se joue à l'intérieur du cercle humain définit à la fois l'espace d'expression du danseur et la libération d'un discours aux moyens de performances artistiques propres aux normes techniques de la Breakdance.

« Il est l'espace du combat dans une ritualisation ancestrale, celui qui circonscrit les combats symboliques, combats dans lesquels le public prend toute sa part, danses traditionnelles cérémonielles, combats romains, luttes modernes telles la boxe, la corrida... »[471]

469 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
470 *Ibid*.
471 *Ibid.*

c) L'importance du cercle comme élément vivant

De manière improvisée, flexible et surtout vivante, la structure du cercle et le déroulement de la cérémonie ne dépend pas de matériel ou d'infrastructure qui comme pour la plupart des spectacles notamment sportifs, exige des stades, gymnases ou arènes. Le cercle offre une certaine visibilité proche de l'action qui place le spectateur au cœur du mouvement, participant même à la dynamique des passages successifs des danseurs dans l'espace prévu à la démonstration.

« Le cercle replace donc le corps au « centre », centre de soi et centre de l'espace. Le groupe y constitue la ronde. Les corps dansent dans le cercle et le rituel du conflit s'établit aussi entre les danseurs et le corps de l'assemblée. »[472]

Une forme d'interdépendance lie les danseurs au public. Tous sont acteurs du rite constituant le défi. Par confrontations fictives, simulées par l'acte dansé, les pratiquants sont adversaires temporaires afin de transcender de manière pacifique les tensions individuelles et sociales. L'usage du breaking offre une sorte de défouloir physique et technique qui permettent aux danseurs d'exprimer leurs sentiments de manière artistique et symbolique.

« Dire le conflit par métaphore permet de déjouer les conflits sociaux existants pour mieux se protéger et s'inventer. »[473]

La mise en scène de soi et de leur monde social conforte un climat propice à l'échange entre membres et au partage d'une identité commune. De manière atypique, les danseurs se valorisent.

« De la charge affective, créée par l'échange communicatif et de l'intensité émotionnelle du rite, on pourrait dégager une revitalisation du groupe social et culturel. Comme dans les rituels traditionnels d'une nation ou d'une communauté, religieux ou commémoratifs, on retrouve une certaine gravité, des liens sociaux en œuvre, la recherche de l'harmonie et de la bonne entente. En ce sens, les battles ne sont pas ou ne veulent pas être des compétitions sportives reposant sur la rivalité individuelle, l'individualisme, voire sur des relations conflictuelles. »[474]

Bien que l'adversité soit la configuration coopérative opérante dans le défi Breakdance, le dualisme ne signifie pas pour autant l'adoption d'une organisation de l'activité basée sur la concurrence fixant un podium et une gradation des performances.

472 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
473 *Ibid*.
474 *Ibid.*

Les rencontres Hip hop dans la rue s'apparentent davantage à des rassemblements officieux, clandestins, hors des cadres sportifs traditionnels. Cette pratique culturelle regorge d'un fort caractère ritualiste qui s'inscrit dans une démarche pacifique modérant les conflits et tensions sociales par une alternative artistique.

« Le vrai rituel Hip hop signifie la transfiguration de la violence urbaine. »[475]

Dépeignant un environnement social hostile, périlleux et difficile, le mode cérémoniel employé pour le déroulement du défi en danse Hip hop déploie un système d'auto-régulation sociale gouvernant les pulsions et les émotions via une codification gestuelle spécifique.

d) La performance par le mouvement

Selon le cadre de la prestation, en individuel ou en groupe, en défi ou en show chorégraphique, le mouvement est fondamental quant à l'acquisition et à la maîtrise des techniques de la Breakdance. Il s'ajoute une coordination avec le collectif et les éléments de mise en scène afin de conserver l'essence du projet chorégraphié.

« Les jeunes danseurs s'emploient à bâtir un espace d'apprentissage entre hommes avec comme enjeux compétitions et exploits plutôt que de la chorégraphie. Le travail chorégraphique reconstruit la pratique en réorganisant l'ensemble des mouvements selon une suite chronologique, constituant des « phrases » rythmées différemment. Une prise de distance avec la technique est alors nécessaire pour établir la mise en scène. Il s'agit aussi de stabiliser les mouvements qui ne peuvent être improvisés sans risquer de déstructurer la chorégraphie. »[476]

La breakdance suppose une connaissance anatomique qui permet d'envisager les potentialités corporelles ; ceci en vue d'effectuer des figures innovantes, mais également suggérer une appréhension de son corps qui sert d'émetteur de discours.

« La réalité observable qu'est le mouvement doit être pris dans un sens très général exprimant le déplacement volontaire ou non de tout ou d'une partie du corps (mouvement total ou parcellaire) mais aussi l'ensemble des attitudes corporelles des jeux de physionomie des mimiques qui ne se traduisent pas nécessairement par des déplacements. Le mouvement de l'homme en situation est une donnée immédiate. »[477]

475 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
476 *Ibid*.
477 Leboulch J., *Mouvement et développement de la personne*, Éd. Vigot, Coll. Essentiel, Paris, 1996.

Jouant sur les perceptions du spectateur, les exploits physiques et gymniques des danseurs se conjuguent avec une prise de conscience des effets possibles notamment visuels que peuvent provoquer la corporéité. Les danseurs ne se limitent pas une récitation pratique, type exhibition de ses capacités pour faire part de sa maîtrise. Ils ajoutent à leur danse des gestes provocateurs dirigés vers l'adversaire ou d'encouragements et de jeu avec le public. L'acquisition d'une motricité permettant une pratique aisée est longue et difficile.

Ainsi, la diffusion de message concret à travers la performance dansée se réalise progressivement. Les débutants s'attachent plus à des critères rythmiques et à l'assimilation des pas de bases qu'au fait de d'agrémenter sa représentation par des mimiques ou des attitudes qui ne seraient pas mises en valeur par la prestation.

« La confrontation de l'apprenant à des situations problématiques qu'il devra maîtriser, sera l'occasion de solliciter ce que nous appelons la fonction d'ajustement, support de l'apprentissage moteur par essais-erreurs. »[478]

Par la fréquence et la régularité, les novices avant de fréquenter les défis, perfectionnent au quotidien leurs compétences physiques et motrices. Par tâtonnement et par expérience, le danseur parviendra à s'accomplir, s'épanouir et s'améliorer en vue de se représenter en battle.

3. 2. Une normalisation vers le spectaculaire

a) Une mutation de la pratique

Aux États-Unis, nous parlerions de lutte pour la survie, en France d'intégration, mais dans les deux cas le Hip hop répond à une fonction particulière vis à vis du milieu social dans lequel il est plongé : celle de pouvoir s'adapter, se protéger et modifier un contexte social et culturel. En France, la vague américaine née dans les années 70 arrive vers 1982.

Dans un premier temps, on voit des jeunes smurfer et breaker dans la rue. Peu à peu, des concours de danse sont organisés par des centres culturels. Les concours exigeaient l'élaboration de véritables chorégraphies. Cette exigence contribue à former ou structurer des groupes. Pour finir, ces groupes reçoivent des propositions pour donner des cours de danse ou présenter des spectacles.

478 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.

Dans les années 90, la reconnaissance vient du milieu de la danse à la recherche de nouveaux dynamismes. Le théâtre Contemporain de Danse, temple de la danse moderne, accueille les groupes hip-hop. La tendance aujourd'hui s'oriente vers une professionnalisation. La culture Hip hop et la breakdance souffrent de violence symbolique, et pas uniquement géographique ou ethnique. On constate une mouvance des rues vers les institutions... Toutefois, l'incorporation des techniques du Breakdance et la compréhension des codes culturels qui y sont affiliés demandent à chaque membre de recentrer sur sa pratique en se forgeant une mentalité à toute épreuve plaçant les danseurs dans une impasse, face à eux-mêmes, face à leurs réussites et leurs échecs.

« Parce que la gestuelle Hip hop s'apprend seul, à coup de persévérance, d'entraînements et de volonté... Cette solitude du corps se retrouve jusque dans certains spectacles où prime davantage l'effet de performance et de spectaculaire qu'une communion chorégraphique. »[479]

Le fait de devoir se perfectionner la plupart du temps seul n'aide pas à conforter une représentation chorégraphique collective. Le manque de cohésion entre les membres jouent en défaveur d'une argumentation aux codes artistiques, mettant le corps de chacun des participants dans une succession et un amoncellement d'exploit physiques et techniques. La coopération montre ses limites par le fait que l'apprentissage de cette danse ne se réalise que sur un modèle autodidacte et non structurel. Le collectif ou l'esprit de la compagnie va influer sur les conduites et les inspirations de la danse se rapportant à une étiquette communautaire, à une fabrique de type artisanal, à une image de marque.

« La danse se situe dans une même évidence d'identité, au-delà des mots revendicateurs, par une rencontre avec le corps, le corps vivant. »[480]

Sans forcément donner du sens à sa prestation, le danseur s'engage pleinement, en rappelant par son corps son existence et en se remémorant les liens fondamentaux qui unissent les humains avant le conditionnement idéologique sociétal et le conformisme des conduites sociales.

479 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.

480 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

b) Les attributs comme mise en scène de soi

L'utilisation d'ustensiles, d'objets ou d'apparats jouent sur les représentations et influencent le public dans sa compréhension de la performance et du message porté *« le costume a une valeur sémiotique, ils communiquent idées, connaissances aux sentiments et agit sur notre perception du mouvement. Les vêtements permettant le travestissement, la transformation du corps et la modification d'identité. Le costume est à la fois signifiant par sa pure matérialité et signifié dans le sens où il est intégré à un système de sens. »*[481]

Pour renforcer la symbolique, des tenues peuvent être choisies pour marquer l'appartenance à un collectif comme le font souvent les crews en représentation lors des rencontres Hip hop. Elles peuvent aussi tout simplement être confortables et fonctionnelles. Pour le cas de la Breakdance, cette activité nécessite peu d'artifices mais demande des vêtements de sport, légers et souples.

« Avec la post modern dance, les costumes laissent place à la simple notion de vêtements dans une volonté de fonctionnalité : les survêtements, T-shirts, vêtements quotidiens sont préférés non seulement pour leur fonctionnalité mais aussi parce qu'ils sont les meilleurs attributs pour une génération de danseurs mêlant le corps dans un rapport au quotidien. »[482]

Actuellement, un certain purisme rejaillit dans la pratique des danses post-modernes, éliminant tout surplus ou toute fioriture. Plus que de vouloir dégager une certaine image de soi par le paraître, les danseurs Hip hop privilégient un rapport fonctionnel à leur pratique et aux commodités qui conditionnent sa pratique.

Pour la Breakdance, le lien à l'essence tribale des sociétés traditionnelles fonctionnalistes refait surface et se traduit par une attitude rendant hommage aux rites et coutumes qui se détachent des mœurs et normes de la civilisation occidentale où le paraître et l'avoir règnent sur l'être.

« Avec la danse moderne, il est encore lié à un désir d'exotisme peu à peu transformé en un désir de compréhension des traditions issues d'autres cultures dansées aux racines souvent bien plus anciennes que celles connues de la danse occidentale. »[483]

481 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
482 *Ibid*.
483 *Ibid*.

Dans le regain culturel ou le retour aux sources connu par l'émergence du phénomène Hip hop, un certain aspect cyclique est observable. Cela s'explique par mouvance consistant à ré-exploiter des traits culturels étrangers ou à réinvestir dans une interprétations artistique des pratiques traditionnelles. La pratique de la breakdance n'impose pas de matériel et seul le danseur se présente face à l'adversaire. L'usage de bonnets, casques ou autres accessoires est permis pour faciliter la réalisation des acrobaties, mais le danseur doit reposer sur ses propres ressources, physiques, mentales ou liées à l'inspiration. Dans cette configuration, le pire ennemi du danseur est lui-même, souvent victime de perfectionnisme face son ressenti à l'issue d'une prestation.

c) La performance artistique entendue par la breakdance

La notion de performance artistique en danse Hip hop tient tant dans la représentation de soi par la prouesse et l'attitude, mais aussi dans le rapport au public et à la culture urbaine.

« La performance artistique demeure la force majeure qui anime les danseurs Hip hop. À l'égale des joutes verbales du rap, les figures que s'imposent les danseurs sont autant de défis lancés à l'assemblée qui en apprécie la virtuosité et la performance athlétique. Un défi lancé aussi aux lois de la pesanteur par la recherche de figures complexes en l'air ou au sol. »[484]

A travers la Breakdance, la performance artistique tire sa puissance en hésitant pas à mêler d'autres activités expressives du Hip hop dans la mesure où chaque discipline recommande une configuration fondée sur le défi et l'adversité comme moteur constructif de dialogue.

Les danseurs au centre du cercle se confrontent aux éléments, à l'environnement, aux individus et à eux-mêmes. Ce modèle originaire des banlieues de New-York s'est très rapidement imposé au cœur des périphéries des grandes agglomérations mondiales.

« Pareil aux autres formations artistiques qui se cherchent, il y eut d'abord fascination du modèle américain. »[485]

En l'occurrence pour la Breakdance et malgré la tendance à l'innovation dans l'art post-moderne, la performance ici se traduit par une loyauté envers la culture Hip hop démontrant l'affiliation sociale aux moyens d'attitudes et de manières déterminant sa personnalité et marquant chaque danseur de stigmates particuliers en référence à son vécu et au collectif.

484 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
485 *Ibid*.

« L'authenticité signe l'appartenance à cet état d'esprit, à la rue, à la filiation historique dans laquelle s'inscrit la danse. Tout en cherchant à créer, à évoluer, elle marque l'importance de cette fidélité à la rue, l'esprit, la mémoire d'où le groupe de danseurs puisera son énergie, sa vitalité. »[486]

De cette manière selon les danseurs et les crews, le style de Breakdance qui se dégagera sera différent des autres groupes dans la mesure où chacun est épris par des sentiments particuliers, des attirances propres au collectif et une façon d'aborder la danse qui peut apporter des changements, des variantes au socle commun technique inhérent à la pratique de la Breakdance.

« Ainsi, la danse est vivante, comme une langue vivante elle doit se parler couramment, évoluer, constituer les points de repère de la culture Hip hop. »[487]

Toujours basé sur le message originel du mouvement Hip hop qui faisait état des conditions d'existence de certaines communautés et des clivages sociaux auxquels ils étaient confrontés.

Cette culture urbaine s'est instaurée au sein des quartiers sensibles et imposée comme support identitaire fédérateur tout en ayant pour objectif de venir en aide aux plus jeunes et aux démunis en tâchant de les écarter des tentations liées à la délinquance et la criminalité.

d) Repousser les limites : une normalité Hip hop

L'aspect corporel dans la Breakdance est proéminent en faisant face à l'adversité, aux normes physiques et sociales, à son rattachement aux connotations des banlieues.

« Le corps est un produit social qui se rapporte à des codes, des valeurs et des cultures. La danse est un mouvement, mais elle avant tout un langage et expression. Le corps dansant est alors producteur de signe et de sens sans avoir recours à la linguistique et sans que cette production ne suppose qu'il y ait narration, métaphore ou représentation symbolique. Le corps comme espace expressif est mis en œuvre par une prise de conscience qui s'exprime par un dispositif pulsionnel comme terrain de jeu des tensions et des détentes. »[488]

486 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
487 *Ibid*.
488 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

La danse Hip hop en tant que pur produit culturel des périphéries urbaines se démarque des autres plus conventionnées au travers d'une appréhension de la gestuelle chorégraphiée et une conversion des difficultés environnementales en atouts, dans la réalisation de mouvements complexes. La Breakdance exige une capacité physique non négligeable, recommande le sens du rythme et demande d'exprimer un sentiment ou d'apporter une signification à son enchaînement.

« Selon Pluchart, les artistes de la fin des années 60 et début des années 70 mettent leur corps en péril afin de produire une forme de pensée. »[489]

La danse Hip hop apparaît quelque peu comme un défi au danger, une mise en péril perpétuelle dans l'accomplissement de mouvements venant provoquer l'adversaire ou satisfaire un besoin physiologique ou simplement émotif. Poussé à l'extrême, le corps dansant suppose une attention et une adresse particulière qui nécessite un contrôle de soi et une maîtrise technique allant au-delà des efforts quotidiens. Le danseur perçoit son corps comme une machine le rendant capable de se réaliser dans l'optique de compenser ou d'équilibrer les injustices de la vie, et de faire passer des messages personnels dans le risque permanent de se blesser.

« Le corps est un outil de la perfection à mener au bout de l'exploit physique et de l'endurance à la douleur, aux gestes inlassablement répétés. Les figures cassantes constituent une éthique de la souffrance dans un surpassement et une maîtrise de soi, réels et symboliques, visibles et intérieurs, comme un signe de force morale, une marque de réussite personnelle, un acte de justice et une revanche sur la vie. »[490]

La Breakdance s'affirmant comme une danse guidée par ses pulsions et ses instincts, il en est un exemple d'activité physique qui se situe dans la mouvance et patrimoine culturel dans la mesure où le *« corps du Hip hop dans son essence est dans un laisser-aller, un lâcher-prise, un retour aux forces et pulsions premières. »*[491]

489 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
490 Moïse C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, Montpellier, France, 2004.
491 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

e) L'attitude performative comme motivation au spectaculaire

Dans la stimulation et l'effervescence, la quête du spectaculaire et du festif est catalysée par le désir de performance dans la représentation individuelle et dans l'impact sur la communauté.

« Une donnée fondamentale de la performance est la volonté de rompre avec les normes traditionnelles de l'art et de s'interroger le rapport aux codes esthétiques. »[492]

La pratique de la Breakdance régie par ses propres normes et ses règles de conduites, passe par le vecteur de la communication artistique pour réhabiliter leurs propres traditions en vue de transfigurer les décalages et les contradictions entre leur culture et la pensée dominante.

« Dans les années 60 et 70, la performance est une pratique artistique qui se développe en réaction face à une actualité et aux idées établies de la société moderne. Si l'attitude performative est un moyen de contestation politique, l'artiste devient alors un activiste engagé face à la vie politique qui l'entoure. Il s'investit aussi politiquement par un moyen artistique de revendication sociale et une mise en questionnement de la société. Les performances sont des exutoires enfreignant les normes et l'habitus aussi bien dans la culture que dans les signes de celles-ci. »[493]

Par l'usage de représentations sociales et d'images symboliques pour faire naître des sentiments et émotions chez le spectateur ou les adversaires, un état d'esprit doit se construire dans la recherche de *« l'attitude performative qui met en abîme la notion de spectacle en mêlant les différentes acceptions que peut avoir celle-ci, mêlant réalité à la pulsion du jeu. L'attitude performative dépasse la mise en scène (théâtralité) pour atteindre, par la mise en jeu, la mise en vie en tentant, pour reprendre les mots de M. Fried, « d'activer l'espace autour de soi ». »*[494]

Impliquant le danseur de son corps jusque dans son esprit, sa prestation relativisera son humeur du moment et sa capacité à communiquer ses sentiments par rapport à une idée ou un concept développé sous forme de chorégraphie plus ou moins spectaculaire.

« L'attitude performative n'a de cesse d'évoluer, elle varie selon le lieu et l'époque. L'attitude performative actuelle se veut critique de la société de consommation, la mondialisation par l'utilisation de références issues de la culture de masse, que ce soit des slogans ou des mélodies. »[495]

---

492 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
493 *Ibid.*
494 *Ibid*.
495 *Ibid*.

La danse Hip hop qui appartient à un mouvement social revendiquant l'égalité par rapport aux droits individuels, son héritage culturel et le développement personnel à travers ses activités, se démarque par sa philosophie et son mode de vie en inadéquation avec le système capitaliste et autoritaire. La Breakdance sort des clichés et brise la symbolique autour des représentations sociales pour mieux se réinventer dans une pensée universaliste et une attitude volontaire caractérisée par la performance perçue comme faire-valoir à la bravoure face au danger, au triomphe au dépens de l'adversité et à l'altruisme par son aspect spectaculaire et expressif.

« L'attitude performative a ouvert le champ des possibles, au cours du 20ème siècle de la créativité, en multipliant les matériaux potentiellement utilisables ramenant l'artiste au statut de bricoleur plutôt qu'à celui d'ingénieur dans l'expérimentation. »[496]

La post-modernité a changé les codes artistiques et bouleversé les repères par la création de nouveaux genres, styles ou répertoires. En accord avec son temps, la Breakdance fait irruption dans la société avec fracas pour se légitimer peu à peu en assouplissant ses formes et s'accordant au regard institutionnel dans son fond. Sans réellement faire l'unanimité, la danse Hip hop connaît depuis quelques années un renouvellement de ses codes et des modalités de pratique visant à renouer le dialogue social quasiment rompu, et alors s'ajuster aux normes institutionnelles dans le but de faire évoluer les mentalités et la discipline.

496 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

Conclusions : L'art scénique sublimé par la performance corporelle

Le corps humain soulève de nombreuses questions quant à ses propriétés, sa structure, ses capacités ou encore sa résistance… Il figure en apparence d'un état de santé ou physique de l'individu, et transfigure d'autres aspects davantage symboliques tels les sentiments ou le conditionnement avec l'adoption d'une technicité. Chaque civilisation a idéalisé la forme corporelle des hommes et des femmes selon les besoins, les intérêts ou enjeux contextuels. La plupart des représentations corporelles idéalisées correspondent à des guerriers ou à des esthètes dénotant bien d'une volonté à former ses citoyens à une vision particulière de son peuple. Toujours dans cette optique, la corporéité de nos jours joue un rôle conséquent dans la socialisation (regard d'autrui), l'insertion professionnelle (profil selon les tâches) et les accès aux services (handicap ou invalidité).

Le rapport au corps est imprégné par les vestiges des références héroïques, mythiques ou historiques qui se transfèrent désormais vers les athlètes, artistes ou performeurs servant de modèles esthétiques idéalisés qui influencent les représentations. Concernant la breakdance, à constater sa déclinaison et ses dispositions de pratique, l'usage du corps est évident. Cette danse s'affirme dans l'exploit physique, s'inscrit dans le défi et suscite l'émotion. Elle développe des aspects du développement personnel et corporel qui correspondent aux attentes institutionnelles et répondent aux exigences symboliques idéalisées. Ses modalités et sa technique en font une discipline qui regroupe des acteurs allant du profane à l'expert. Par l'état d'esprit et l'entraînement permanent, le corps se façonne de sorte à encaisser les enchaînements, les chocs et les blessures. Soumis à de rudes mouvements, il est malmené tout au long de la prestation, défiant les lois de la physique.

Les besoins sociaux changeant, les formes corporelles idéalisées mutent peu à peu et l'idée de formation de guerriers semble caduque. Cependant, dans une conception actualisée répondant à une certaine idéologie, la forme ou l'esthétique est importante et ce type de discipline renforce une mentalité compétitive, optimise une volonté de s'exprimer et éduque le corps à travers la performance, le comportement et la symbolique. Très récente, la breakdance s'ajuste parfaitement avec les conditions de son temps, pour substituer la dureté de la rue au confort des théâtres et salles de danse. Le côté spectaculaire proche des performances circassiennes ou gymniques alimente la prestation et l'attitude provocante ajoute une dimension attrayante voire divertissante.

Pour un événement officiel, les danseurs s'adaptent à leur environnement comme lors de pratiques originelles dites « sauvages », sans organisation formelle. La saisie culturelle du street art, traduite ici par l'incorporation institutionnelle de la breakdance remet en cause son patrimoine et soulève malgré tout un problème quant à sa définition, sa classification et son utilité sociale.

CHAPITRE 3: LE BREAKING COMME PRATIQUE SPORTIVE

1. Politique d'inclusion par la voie sportive

1. 1. Un projet sportif d'intégration sociale

a) Une décision politique progressive

Le contrôle de l'état exercé par ses structures et infrastructures est indispensable pour gérer l'activité. Pour la maintenir en l'état, la breakdance est préservée par les dirigeants et via les pratiquants. Le sport est sous la tutelle du Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Au fil de l'histoire et selon l'importance accordée, le sport fut régi par des ministres, secrétaires d'état ou haut-commissaires comme pour Maurice Herzog en 1958. Le CNS (comité national des sports) et le COF (comité olympique français) fusionnent en 1972 et deviennent le comité national olympique du sport français. C'est à partir de 1914, dans une logique de spécialisation des sports que furent créées les fédérations uni-sports comme la FFF, FFB, FFC... Après 1940, l'État se fait de plus en plus interventionniste.

Dès la création de fédérations, c'est sous formes de subventions que l'État propose son aide. Il se charge de l'organisation et du fonctionnement du sport par l'édiction de lois et de règlements votés par le Parlement. Le premier de ces textes est la loi du 20 décembre 1940 aussi appelée « Charte des sports »[497]. Le Maréchal Pétain sous le régime de Vichy, décida d'exercer une tutelle sur les fédérations nationales ne tenant plus compte de la liberté d'expression des associations.

La loi du 29 novembre 1975, dite la « loi Mazeaud »[498] observe le développement des sports dans la période des « trente glorieuses » entre 1945 et 1975. *« Cette loi doit servir de base à une actualisation des principes d'organisation et de fonctionnement du sport français dans sa totalité »*. Elle met à l'état de relais le terme de délégation pour adopter celui d'habilitation qui offre aux associations et fédérations un rôle éducatif et stipulant des missions de service public.

Le 16 juillet 1984, la « loi Avice » actualise la précédente et développe les activités physiques et artistiques en apportant des nouveautés comme la séparation des deux ministères, la décentralisation ou la formation professionnelle.

497 https://sport.memorialdelashoah.org/vichy-jeux-olympiques.htm
498 La loi Mazeaud du 29 octobre 1975 relative au développement de l'éducation physique et du sport

« La loi Bredin » vient modifier en partie la loi de 1984, venant encadrer davantage le milieu professionnel sportif. Suite à plusieurs affaires, cette loi vise à garantir la sécurité des usagers, préserver l'éthique sportive et affirmer la tutelle des ministères entre la jeunesse et les sports. Elle modifie significativement les normes et la répression qui contraignent les acteurs de la vie sportive, en renforçant les pouvoirs étatiques et fédéraux.

La loi de 1994 précise que les clubs sportifs sont considérés comme des entreprises commerciales et ne peuvent ainsi plus bénéficier d'avantages ou subventions accordées par les collectivités territoriales. Par contre, le cadre économique local si propice au mécénat, peut aider à la réalisation de projets sportifs professionnels. La loi du 6 juillet 2000 modifie les conditions de dispense des APS dans les établissements scolaires. Elle précise l'organisation et le programme de l'EPS des personnes en situation de handicap et privilégie l'expérience professionnelle spécialisée.

b) Une politisation du sport

De cette chronologie législative retraçant les grandes évolutions de la pratique sportive, on observe que la loi est proéminente et que l'état influe directement sur la vie sportive. Pour réguler l'activité sportive, l'état doit disposer de moyens financiers déclinées en subventions pour aider les associations qui en font la demande ; et de moyens humains représentés par les personnels de l'état à la disposition du mouvement sportif à échelle départementale, régionale et nationale.

Des techniciens sous la direction du Ministère de la Jeunesse et des Sports ou détachés par leur administration, sont soit titulaires d'un concours, soit contractuels. Ils assument des tâches diverses (stages, détection...) et des tâches administratives ; et se déclinent par les ATD (agents techniques départementaux) et les CTR (conseillers techniques régionaux). Ils assurent détection, formation, encadrement et création de projets au dépens de la hiérarchie administrative. Ces agents techniques sont placés sous l'autorité de la direction régionale ou départementale de la jeunesse et des sports en lien avec les diverses fédérations. Pour des raisons de neutralité les CTR et ATD n'ont pas le droit d’entraîner un club même bénévolement.

Sous la direction de la fédération en question, le DTN (directeur technique national) est responsable de la mise en œuvre de la politique sportive nationale. Il représente les équipes nationales et celles de haut niveau, participe à la formation et au perfectionnement des cadres techniques et coordonne des actions sociales, scolaires ou délégataires. Le DTN exerce ses fonctions dans des organismes tels la direction des sports ou INSEP et CREPS, en vue de conforter la pratique sportive et de favoriser l'intégration des jeunes et leur formation professionnelle.

Le sport, comme on peut le constater joue un rôle majeur en faveur du lien social. En l'occurrence, concernant la breakdance et compte tenu de sa posture délicate longuement explicitée, il est question ici de s'arrêter sur les pratiques dans les quartiers prioritaires. Les politiques de la ville soulèvent régulièrement la question des banlieues en tant que problème social. Les enjeux qu'ils encourent forcent à mettre en place à partir des années 80 une politique de développement social des quartiers. Elle utilise le sport dans les zones prioritaires pour alimenter leur politique publique en s'outillant de dispositifs « socio-sportifs ».[499]

Le but de cette démarche est de favoriser le développement social des banlieues par l'impulsion des institutions affairées à la jeunesse et aux sports. Seules les associations de quartier peuvent dispenser des pratiques sportives spécifiques tant au niveau des disciplines que dans les modalités d'organisation des divers organismes. Seuls les dispositifs d'animation sportive de proximité peuvent prétendre s'apparenter à du « sport social ». L'encadrement par des animateurs souvent originaires du quartier, nommés par la plupart « grands frères », assurent la médiation, l'animation et la surveillance des équipements sportifs à disposition. Le respect de l'aîné est sollicité pour accompagner et guider la jeunesse dans leur développement physique, social et culturel.

c) Une promotion sociale et professionnelle par le sport

À travers des microcosmes notamment urbains comme le football de rue ou le breakdance, de nouvelles formes solidarité et de pratiques immergent de la masse. Ceci ouvre les portes à des liens communautaires souvent directs et confèrent à des modes d'imprégnation de proximité. En quête de pacification et en lutte contre l'anomie, les collectivités territoriales lancent une campagne de prévention, d'éducation et d'insertion à travers la réussite sportive. Le ministère voyait là un moyen de forger une identité en reliant leurs dispositifs et leur action publique aux problématiques populaires. La politique s'oriente sur l'animation sociale par le sport. Les ministères chargés de la ville et des sports travaillent de paire pour dynamiser et apaiser les banlieues.

Le sport est perçu comme un levier à l'intégration sociale. Lancé en 2006 J. F. Lamour alors ministre chargé de la jeunesse et des sports, « Parcours, animation sports » est un programme à destination des jeunes des zones prioritaires en proie à la difficulté d'insertion. L'objectif de celui-ci est de promouvoir la formation professionnelle des jeunes dans le champ de l'éducation et de l'animation sportive. Pour concrétiser ce projet d'ensemble, la mise en place de contrats locaux éducatifs et de sécurité contribuent à l'action publique menée en faveur des banlieues.

499 http://www.sports.gouv.fr/pratiques-sportives/le-sport-pour-tous/Education-insertion-11073/article/Le-sport-facteur-d-inclusion-sociale

Les actions liées à l'insertion, la prévention par le sport et les dispositifs placés sont compris par les dispositifs d'état, par la politique de la ville, par les programmes impulsés par les fédérations, par les collectivités locales. Dès les années 80 en France, le sport est utilisé comme support privilégié pour un apprentissage des règles et un vecteur pour un travail sur la citoyenneté. Les pouvoirs publics se servent désormais le sport pour lutter contre les violences urbaines et propose un cadre socio-éducatif à travers une offre sportive pour intégrer le jeune à la vie sociale et œuvrer pour la prévention. La danse Hip hop par exemple, est présentée symboliquement comme « une énergie positive » issue des banlieues[500]. L'identité qui se rattache aux zones urbaines sensibles est marquée de stigmates et s'enracine dans des représentations qui les discréditent.

À l'épreuve des clivages géographiques ou communautaires, c'est dans les années 90 que le sport est reconnu comme agent d'insertion à l'immigration. Elle dénote un fort engagement des immigrés et des marginalisés, mais diminue l'intensité de la distanciation auparavant ostensible. Aujourd'hui, les sondages d'opinion, les discours façonnant l'environnement sportif montrent une cohérence avec les politiques publiques. La cohésion ou l'insertion par le sport ne souffrent plus d'autant de railleries et critiques que par le passé. Le relais médiatique et l'impact politique valorisent le multiculturalisme sportif tant au haut niveau qu'au initiés. La pratique sportive « ordinaire » deviendrait donc un soutien à l'intégration sociale ou nationale selon les conditions.

Le déploiement de dispositifs sociaux comme décrits au-dessus entraîne une nouvelle forme d'encadrement. Les institutions font la promotion de la culture via l'offre sportive et artistique, car celle-ci est estimée motrice de socialisation.

d) Le sport : vecteur d'intégration sociale

Les politiques d'intégration ont recours au sport en mesure de contrôle social pour faire face aux effets collatéraux provoqués par beaucoup de jeunes issus des classes populaires. La jeunesse des quartiers populaires s'illustrent dans le sport et celui-ci devient social tandis que les dispositifs à cet effet eux sont destinés au groupe cible de l'action publique. Dans un contexte où le chômage les affirmations identitaires et l'effritement social font rage, les politiques et dispositifs mis en place cherchent à niveler le degré d'exclusion de certains territoires et vise à apaiser les mœurs d'une population mixte et plus ou moins enclavée. Par la chronologie des réformes successives depuis de nombreuses années, les pouvoirs publics multiplient les coups d'essai pour tenter de résorber les problèmes sociaux. Le besoin social est dû au contexte global d'insécurité, de maladie et précarité.

500 Hatzfeld M., *La culture des cités : une énergie positive,* Éd. Autrement, Coll. Frontières, Paris, 2006 .

L'actualité qui reprend attentats, sexisme, crise économique... traduit un climat peu prospère et enthousiaste à un avenir pérenne. Agir au sujet des violences au travail, des drames et contre la misère concerne désormais tout un chacun. Notamment au sein des écoles, une atmosphère nouvelle naît notamment de la radicalisation des jeunes. C'est un phénomène complexe, multifactoriel et évolutif. Elle se repère au travers de certains signes pouvant conduire à la violence et à une pensée extrémiste. Ces signes touchent principalement les adolescents et jeunes adultes de toutes couches sociales confondues, et se traduisent par l'isolement, l'échec scolaire et la désaffiliation.

En Europe, le sport est reconnu en tant que facteur d'insertion et d'intégration sociale et les pratiques sportives sont des supports essentiels de la vie sociale, sources d'engagement et d'épanouissement personnel. Elles peuvent donc constituer des supports éducatifs à part entière. le traité de Lisbonne du 1er décembre 2009[501], incite les États membres à intégrer les pratiques sportives dans les politiques en matière d'éducation, de santé publique et de cohésion sociale.

Le Comité interministériel de lutte contre les exclusions du 21 janvier 2013[502] intègre par ailleurs une mesure spécifique visant à faciliter « l'accès aux sports et aux loisirs », partie-prenante d'une démarche qui ambitionne plus largement de favoriser l'accès aux droits des publics les plus vulnérables ou engagés dans un processus d'intégration. Le plan pluriannuel de lutte contre la pauvreté et pour l'inclusion sociale se structure autour de trois grands axes de réforme : Réduire les inégalités et prévenir les ruptures ; Venir en aide et accompagner vers l'insertion ; Coordonner l'action sociale et valoriser ses acteurs.

En affiliation avec le service des sports, la Fédération Française de Danse délivre des titres fédéraux et organise des sessions de préparation. Les certifications fédérales sont destinées aux acteurs bénévoles licenciés à celle-ci. Chaque certification est un justificatif fédéral qui permet de valoriser le savoir-faire du bénévole au sein de son association.

1. 2. Une professionnalisation en structuration

a) Un modèle inclusif par la voie fédérale

Les objectifs suivants importent les autorités dans le sens de conseiller les pratiquants licenciés et leur assurer une pratique de qualité et en toute sécurité ; et de permettre aux pratiquants possédant un bon niveau et se destinant à l'encadrement, de se perfectionner et d'entrer progressivement dans un processus de formation pouvant les amener à une professionnalisation.

501 https://www.vie-publique.fr/fiches/20315-quest-ce-que-le-traite-de-lisbonne
502 https://www.vie-publique.fr/discours/187248-premier-ministre-21012013-comite-lutte-contre-les-exclusions

Les titres fédéraux ne sont pas des diplômes professionnels. Ils conseillent les licenciés de la fédération[503] en toute sécurité pour les initier et les faire progresser dans leur danse.

Le certificat fédéral d'initiateur en danse (CFID - ancienne appellation DIF) est destiné aux licenciés qui pratiquent la danse et souhaitent encadrer des activités de découverte ou initiation à la danse et concerne toutes les formes de danse. Il s'agit ici de garantir un premier niveau de compétence défini par un niveau suffisant pour transmettre son expérience au sein d'un club affilié à la FFD dans le respect des directives et des réglementations fédérales. L'initiateur fédéral est le maillon indispensable d'un réseau pour faire vivre la culture fédérale associative au sein de son club. Puis dans la continuité, la démarche convient d'amorcer une filière de formation pouvant s'orienter vers des perfectionnements et aboutir à une professionnalisation.

Après un positionnement technique des candidats, une formation transversale doit être suivie dans l'optique d'appréhender les différents publics, de se familiariser à des savoir-faire pédagogiques et méthodologiques de base en privilégiant la mise en sécurité individuelle et collective des pratiquants. La mise en œuvre des formations est gérée par la fédération et ses comités territoriaux. Les dates et lieux sont communiqués sur le site internet officiel de la fédération et relayé par les responsables. Les programmes de positionnement techniques sont consultables sur l'espace personnel extranet de chaque licencié.

Le fonctionnement inhérent à l'obtention du CFID répond à divers documents relatifs au règlement du CFID et aux référentiels d'activité, d'exercice et de certification. Également, certaines modalités d'accès conditionnent la formation d'initiateur en danse comme le fait d'être majeur et titulaire du PSC1 (attestation premiers secours). Il est également indispensable de satisfaire au positionnement visant dans un premier temps à vérifier les compétences techniques (musique, mouvement, techniques de danse pratiquées par le candidat) et la motivation à s'impliquer dans une démarche de diffusion de la danse. Dans un second, cela permet au candidat de se situer au regard des compétences attendues et des modalités de validation réparties dans le cursus proposé. Pour répondre à cet encadrement normalisé, tout candidat devra disposer du règlement du positionnement technique (Certificat Fédéral Initiateur Danse) et du dossier de candidature au positionnement.

Selon la situation, deux voies sont envisageables consistant à suivre la formation et passer la certification ou faire reconnaître les acquis d'expérience pour tout ou partie de la certification.

503 http://ffdanse.fr

b) Une structuration artistique de la breakdance

Des intérêts multiples et des objectifs diffèrent selon la position occupée. Cela prend effet pour les organisateurs par l'amélioration de la qualité de l'offre en termes pédagogiques, artistiques et de santé publique, la structuration de l'enseignement du Hip hop, l'inscription dans le schéma départemental de développement des enseignements artistiques, la structuration de l'emploi sur le bassin territorial dans l'optique d'une qualification et valorisation des intervenants, l'identification de référents et de personnes ressources, l'inscription des acteurs dans les projets territoriaux et le développement des partenariats locaux.[504]

Concernant les danseurs qui sont professeurs, il s'agit d'apprendre à définir l'objet de son enseignement (qu'est ce que la danse Hip hop ?), d'apprendre à mettre des mots sur sa pratique et ses sensations (prise de conscience), de savoir construire du sens et de la sensibilité (l'enseignant doit avoir cette connaissance pour la transmettre à ses élèves), d'acquérir des compétences artistiques et techniques : développer sa pratique et sa créativité, d'acquérir les compétences pédagogiques et les connaissances qui relèvent du rapport à la transmission, de prendre conscience des connaissances théoriques dont un formateur a besoin, d'acquérir des outils pour construire un projet pédagogique et de mieux connaître et s'inscrire dans son environnement artistique, culturel et territorial, le dynamiser, - faire reconnaître son statut de professeur de danse.

Porter un projet permet de susciter chez les professeurs de danse Hip hop l'envie de se former et d'entretenir une dynamique de formation continue. Et d'autre part, cela les incite à convaincre les acteurs locaux et les partenaires de la nécessité de qualifier et de structurer l'offre d'enseignement. Tout ceci est géré par le comité de pilotage, composé de représentants des partenaires institutionnels, artistiques et culturels, de la structure organisatrice, de représentants des professeurs et des employeurs et du responsable artistique et pédagogique. Il favorise l'information, les échanges et la validation des orientations pédagogiques et artistiques de la formation (objectifs de la formation, méthodes, moyens). Il donne le cadre et évalue la formation.

Le comité artistique et pédagogique (ou comité de suivi), composé de représentants de la structure organisatrice, du responsable artistique et pédagogique et des intervenants conforte l'échange et la réflexion. il élabore les contenus de formation sous décisions du Comité de pilotage.

504 http://cas.inrp.fr/CAS/ressources/themas/accompagnement-scolaire-en-zep-rep « Accompagnement scolaire en ZEP-REP ». Thema du Centre INRP-Alain Savary

Les modalités d'évaluation concernent les stagiaires et jouent un rôle pédagogique. Tout au long de la formation, l'évaluation se déroule sous forme de contrôles continus et fait partie du processus d'acquisition du stagiaire. Elle peut se manifester sous plusieurs formes : auto-évaluation, évaluation en petits groupes ou en groupe, par l'équipe de formation, écrite, verbale, tests, résolution de questions… L'évaluation soulève la question du développement des compétences qui s'acquièrent entre pratique pédagogique, artistique, approche culturelle, méthodologique. Au préalable, la motivation des stagiaires à s'engager dans cette démarche de formation est évaluée.

c) Une formation professionnelle pour enseignant

La constitution des groupes de formation s'élabore autour de stylistiques, de compétences et d'expériences diversifiées, prenant en compte la multiplicité des danses Hip hop. Une telle formation est l'occasion de mesurer son propre niveau par rapport aux autres stagiaires, son envie de continuer ou non dans la voie de l'enseignement[505]. L'éducation semble être un relais au patrimoine du Hip hop comme les politiques publiques ont pu le démontrer. C'est à travers le services des sports des universités que la pratique de la breakdance peut se réaliser pour les étudiants. Elle fait l'objet d'un suivi, d'un enseignement rigoureux et peut faire parti des enseignements comptant pour l'obtention du diplôme escompté. La pratique de cette danse n'est pas ludique dans ce cadre et prend la forme d'un cours d'EPS comme il pourrait se trouver en STAPS. Les responsables de l'activité préconisent une certaine expérience chez ses licenciés.

L'intervenant préfère conseiller les débutants de venir observer d'abord et s'inscrire pendant l'année afin de pouvoir suivre les enseignements convenablement sans pression de la note. Les objectifs se mesurent à l'apprentissage des pas de break (debout, au sol), par la création chorégraphique aux champs artistique et sportif ainsi que par la gestion de l'expression et du stress.

Le déroulement du cours se décompose par les étapes suivantes : l'échauffement, l'énonciation du thème de séance, une ronde en tant que situation de référence (de type « battle ») pour aboutir aux étirements signifiant le retour au calme. L'évaluation repose sur la pratique des étudiants qui doivent réaliser un ou plusieurs passages en individuel ou en groupe. La fourchette indicative des notes s'effectue en fonction des niveaux, variable dans le temps et selon les progrès de chacun. Les débutants ont de 0 à 13, les intermédiaires de 14 à 16 et les avancés de 17 à 20.

505 Numa-Bocage L. & Vinatier I., *La gestion de l'apprentissage et la gestion de la relation : un script de l'activité enseignante. Former des enseignants professionnels, savoirs et compétences*. In Actes du colloque interIUFM. Nantes : IUFM des Pays-de-la-Loire (cédérom), 2005.

Le matériel à envisager se limite à des genouillères, casque ou coudières. La notation correspond à un barème particulier - en résonance avec les fondements fédéraux - qui comporte des catégories d'éléments obligatoires qui semblent protocolaires mais en adéquations avec les origines de la pratique (un départ debout, passe-passe, freeze...).

Ces interrogations gouvernementales et fédérales montrent une indécision politique et ministérielle quant à une voie de professionnalisation au sujet de la Breakdance. Pour prétendre pouvoir dispenser ce type d'enseignement ou mener des ateliers pédagogiques en danse Hip hop, il faut attendre des décisions prises et effectives dans la mesure où ce sujet rentre dans les débats. Des diplômes de type BPJEPS (bac pro) sont principalement visés à la clé de ce type de formation.

Les circuits professionnels sont peu nombreux dans la filière Hip hop, et pour la breakdance dans le secteur de l'enseignement, la fédération de danse et le ministère de la jeunesse, des sports, des arts et de la culture se coordonnent pour formaliser le cursus professionnalisant et le programme de formation. Cette optique inclusive ergonomise le schéma classique d'insertion.

d) Un cursus diplomant et valorisant

C'est autour de trois diplômes aux grades ou degrés différents et délivrés par le conservatoire régional, que s'articule la professionnalisation de la danse.

Le premier est le Certificat d'Études Chorégraphiques (CEC) qui est le diplôme le plus élevé de pratique artistique amateur. Il est soumis par l'agrément du Ministère de la Culture et de la Direction Générale de la Création Artistique. Il est délivré par le Conservatoire à Rayonnement Régional, disposant du plus haut degré de classement (CRR). Ce certificat fait suite à 3 cycles d'études de 3 à 4 années chacun, correspondant à l'enseignement d'une discipline principale chorégraphique (classique, contemporain, jazz ou hip-hop).

Le diplôme d'Études chorégraphiques (DEC) est le plus élevé dans la pratique artistique pré-professionnelle. Il est soumis aux mêmes agréments que le précédent et est aussi délivré par le Conservatoire à Rayonnement Régional. Il assume des conditions de classement identiques. Ce diplôme accessible sur examen d'entrée, fait écho aux modalités de cursus que le CEC.

Enfin, il existe l'examen d'Aptitude Technique (EAT) qui est un équivalent au DEC qui fait écho avec les pré- requis du diplôme d'État d'Enseignant de la Danse. Il permet de demander l'intégration dans un CEFEDEM. Le DEC est intégré dans le dispositif d'échanges internationaux Erasmus du Conservatoire du Grand Chalon.

Entre les décisions politiques prises en réaction au besoin social et l'authenticité mise en avant par les acteurs Mouvement Hip hop et pratiquant le breakdance, la question du Diplôme d'état en danse hip hop se pose. C'est avec une 14ème législature référencée par la Question écrite n° 10411 de Mme Françoise Cartron (Gironde – SOC) publiée dans le JO Sénat du 13/02/2014 - page 379. Elle émet à la ministre de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche l'idée d'instaurer une formation conduisant à un diplôme national supérieur professionnel (DNSP) de danseur consacré aux interprètes et chorégraphes Hip-hop.

Le mouvement Hip-hop, né outre Atlantique et débarqué en France dans les années 80 offre des modes d'expressions multiples. Cette culture urbaine à travers les arts et la danse devient un vecteur d'intégration efficace et observable. L'engagement associatif massif et l'implication de personnalités marquantes dans la danse Hip hop ont permis d'obtenir la reconnaissance des institutions culturelles dans les années 1990. La breakdance finit par devenir une constituante ou discipline à part entière des arts dansés.

Après des années de débats, la danse Hip hop devient légitime,créant de la discorde, traduite par de nombreux réfractaires qui ne se retrouvent pas dans la proposition d'encadrement institutionnel. Certes, elle permet à ses pratiquants d'optimiser leur insertion professionnelle par une activité proche de leur passion ; cependant, l'enseignement est une vocation et les « puristes » jugent qu'il est dérangeant pour des autodidactes de devoir suivre des formations dédiées à l'évaluation des compétences techniques et pédagogiques.

Au final, pour dispenser des cours de breakdance, l'obtention de certificat ou de diplôme devient progressivement une obligation.

e) Un investissement pour l'habilitation de la breakdance

La transmission et l'apprentissage de la breakdance a transité par la télévision, la rue, les centres socio-culturels ou les scènes improvisées. Sa structuration s'est réalisée progressivement grâce à la professionnalisation de sa pratique et à travers des stages ou des ateliers développant des aspects techniques et pédagogiques. La créativité du Hip hop est aujourd'hui reconnue de tous, des institutions et du peuple. Pour illustrer cette optique, sont nominés M. Kader Attou à la direction artistique du centre chorégraphique national de La Rochelle et M. Mourad Merzouki au centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne.

Depuis trente ans, à la fois sa pratique et le nombre de compagnies de création ont connu un essor important dans notre pays. Cette augmentation sensible est due à sa technicité qui engage la santé corporelle de ses pratiquants. Il paraîtrait aujourd'hui légitime que son enseignement puisse être prodigué par des professeurs diplômés d'État, procurant ainsi à une certaine assise, une acquisition de droit et une démocratisation effective de la pratique.

Plusieurs établissements délivrent des formations - qui visent l'obtention d'un diplôme national supérieur professionnel (DNSP) - en danse classique, en danse contemporaine ou en danse jazz. Par ailleurs, cela ne concerne pas à ce jour l'apprentissage de la danse Hip-hop. Ce sont les mêmes procédés engagés concernant les musiques actuelles qui sont désormais enseignées dans les conservatoires agréés ou contrôlés par l'État.

En parallèle, le réseau dense construit autour de lieux d'apprentissage au sein d'organismes, notamment associatifs favorise la promotion et l'essor du breaking. La demande officielle par certains acteurs de la danse Hip hop fut transmise au Ministère de la culture et de la communication La réponse de celui-ci fut publiée dans le JO Sénat du 05/06/2014 - page 1309, face aux besoins de qualification des professionnels de la danse, l'habilitation d'une formation supérieure à destination des danseurs Hip-hop est en voie d'élaboration.

Ce projet s'inscrit dans la reconnaissance des compétences professionnelles des danseurs, au même titre que ceux en danse classique, contemporaine ou jazz. La formation mène au diplôme national supérieur professionnel (DNSP) de danse Hip-hop, actuellement porté par le conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon (CNSMDL). Elle s'enracine dans un des bassins historiques de ces danses, avec pour vocation de compléter l'offre de formation nationale.

Sur la base d'une formation au DNSP en trois ans, le ministère de la culture et de la communication étudie actuellement les potentiels moyens de financement en lien aux travaux au CNSMDL, démarrés en juin 2014. Ce chantier envisage la création d'un studio de danse supplémentaire dès 2016 en vue d'accueillir le déploiement de la formation au DNSP Hip-hop.

Sous une impulsion territorialisée, la projection institutionnelle à l’égard de la breakdance développe une structuration en négociation entre les représentants politiques et les divers acteurs qui entretiennent le patrimoine et pérennise l’activité.

2. Fédéralisation et institutionnalisation de la breakdance

2. 1. D'une pratique clandestine à la fédéralisation

a) Une reconnaissance par les Arts

La fédération Arts vivants et départements est une association créée en 2002. Sous l'impulsion de l'association nationale des délégués départementaux à la musique et à la danse (ANDDMD), elle rassemble des structures départementales de développement des arts vivants (ADDM, ADIAM, ADDDA, ADDIM…).

Un partenariat constructif entre le Ministère de la Culture (DMDTS) et l'Assemblée des Départements de France (ADF) œuvre en faveur des domaines de l'enseignement artistique, de la formation, des pratiques amateurs et de la diffusion du spectacle vivant. Depuis 2004, ce lien apporte un soutien technique dans l'accompagnement à la décentralisation culturelle. Dans ce cadre, la danse se réfère sur, une note sur les spécificités de l'enseignement de la danse (2005) et un outil méthodologique "Questionnaire pour les états des lieux d'enseignement de la danse" (2005).

La loi relative aux libertés et responsabilités locales d'août 2004 confie aux Départements la mise en place des Schémas départementaux d'enseignement artistique en musique, danse et théâtre, les ADDM. Ainsi, la réalisation d'états des lieux préalables porte sur l'enseignement de la danse. Ils font ressurgir la question de la qualification des professeurs et formateurs, en particulier pour la danse Hip hop où l'enseignement s'est développé de façon spontanée et non structurée, afin de répondre à la demande des jeunes.

La structuration par réseau départemental contribue à la réflexion nationale concernant la formation pédagogique en danse Hip hop et donne des pistes quant à la mise en œuvre de formations de formateurs dans ce domaine.

Afin d'aider les acteurs concernés à suivre leur formation, la fédération des Arts Vivants et Départements s'intéresse aux compétences qui peuvent être développées dans le cadre cette formation. Elle s'adresse à toute structure territoriale (association départementale, association régionale, collectivité territoriale,…) et à tout projet culturel (structure socioculturelle, établissement d'enseignement spécialisé, association …) ainsi qu'à tous les professionnels et danseurs. Il s'agit de prendre en compte les objectifs de formation, les demandes des publics, mais aussi l'environnement et le contexte chorégraphique et culturel d'aujourd'hui.

Les modules de formation sont des propositions de cadres référentiels à adapter à chaque territoire en fonction des attentes et des besoins locaux. Les enseignements sont possibles en formation continue, mais sont non diplômants. Elles s'adressent à toute personne majeure qui enseigne la danse Hip hop. La formation a pour objectif d'encourager et de susciter des partenariats artistiques et culturels approfondis. En effet, le va et viens entre création et apprentissage, le lien entre individu et groupe, entre imaginaire et réel entretenus par la danse Hip hop, frappent les arts et les artistes (danse, musique, cirque, théâtre, arts visuels, etc.).

Les fédérations légitiment des pratiques culturelles en les normalisant, en régulant la compétition et en développant un cursus professionnalisant.

b) Une structure internationale pour la breakdance

Après avoir constaté l'emprise politique sur la pratique du Breakdance, il est de rigueur d'observer les principes et connotations de l'institutionnalisation du breakdance qui s'inscrit par l'intermédiaire de la fédéralisation de la danse via la *World Dance Sport Federation* (WDSF)[506]. La prise en compte de la danse en tant que mouvements physiques et sportifs sont progressivement entrés dans les mœurs. L'émergence d'une fédération internationale s'est réalisée dans le temps tout au long du 20ème siècle.

La Fédération Internationale de Danse pour Amateur (FIDA) fut fondée à Prague en 1935 et dissoute en 1956. L'année suivante, le Conseil International de Danse pour Amateur (ICAD) prend sa suite en Allemagne. La première diffusion télévisuelle d'une première compétition de danse fut en 1960 dans le même pays. Ce n'est que trente ans plus tard que l'ICAD cède sa place pour l'International Dance Sport Federation (IDSF). En 1992, elle signe un accord avec les législateurs et parlementaires sportifs ; et devient membre de l'association internationale des sports fédérés.

Le Comité Olympique entrretient 1995 un lien fort entre IDSF et le Dance Sport. Puis deux années après, ce même comité reconnaît IDF en tant que sport international fédéré. L'IDSF a l'agrément des instances sportives pour se produire aux compétitions et être promue aux médias. L'enjeu des compétitions, la variété de style et l'implication pour la préparation font que les athlètes danseurs dépassent les limites pour améliorer leurs performances. À ce titre, l'IDSF établit en 2001 une commission antidopage et décide de créer un code anti-doping dans la réglementation.

506 https://www.worlddancesport.org/

L'International Dance Organization (IDO) rejoint l'IDSF en 2004. La fédération internationale de danse envisage une commission pour les athlètes et développe un conseil disciplinaire en 2006. L'année suivante, l'IDSF adopte un autre regard sur la danse et sa promotion. Avec le plan Vision 2012, l'institution vise l'Europe et décide de contribuer à l'essor fédéral afin d'étendre l'organisation outre les frontières. Cette démarche s'appuie sur un conseil international professionnel de danse sportive. Elle vise à pérenniser la danse et ses styles tant dans la pratique que dans la compétition en constituant des règlements ferme et un contrôle notamment antidopage strict.

Grâce au développement institutionnel et médiatique par le biais d'événements organisés notamment par des groupes comme Dance Sport Europe (DSE), Vision 2012 avec ses compétitions internationales ouvre une nouvelle page dans la reconnaissance de la danse. En 2009, elle travaille sur la conciliation entre sport et art. En parallèle, le développement des structures dans chaque pays entraîne une certaine professionnalisation concernant le geste dansé. Alors dans les années 2010, l'organisation concernant le monde de la danse tourne autour de la question des tournois, des athlètes et de leur reconnaissance. C’est visiblement par la compétition sportive que la promotion institutionnelle de la breakdance prend de l’ampleur.

Les événements Hip hop résonnant internationalement détermine une voie professionnelle qui définit une pratique de « haut niveau ».

c) Une optique Olympique

Le Hip-hop traverse le temps et les frontières des catégories pour s'inscrire officiellement dans une forme d'intemporalité sortant de son cadre originel. Avec le programme de breakdance de Martin Lejeune 16 ans, la France a pu remporter un titre aux Jeux Olympiques pour jeunes de Buenos Aires en 2018. Le sport a fortement contribué à l'essor moderne du breaking. Il convient ici de s'intéresser au concept de changement social qui touche la culture Hip hop au 21ème siècle.

Phénomène culturel récent, le Hip hop fait fureur dans les rues et chez les jeunes depuis la fin des années 70. Ces valeurs, mode de vie et activités ont bravé les frontières, les croyances et les crises. Toutefois, comme toute culture, le Hip hop connaît une évolution dans ses structures, pratiques et promotion. Ces constituantes ne semblent pas se détourner de ses origines. Pour autant, la société évolue en parallèle et les besoins sociaux occurrents à l'époque de la création du mouvement Hip hop ont sans doute changé. Qu'en est-il de son devenir, de sa pérennisation ?

Avec Vision 2020, l'IDSF médite sur l'avenir et en 2016 la breakdance chez les jeunes est apparu dans les compétitions olympiques. Elle décide d'inclure dans ses styles des danses performatives et sportives dans ses catégories et références.

La fédération internationale de danse veut s'offrir une nouvelle identité par l'assimilation de la dimension sportive dans l'acte dansé. Ce plan rentre dans un processus d'incorporation de membres et d'athlètes au nom des nouveaux objectifs fixés par l'intégration de styles différents au classicisme. Les actions à mener concernent la réflexion sur la gestion des institutions et compétitions sportives, la communication et la popularité de la danse, le développement et le marketing qui jouent un rôle important dans l'organisation et favorisant notamment l'intégration de nouvelle disciplines aux JO pour Paris 2024.

L'International Dance Sport Federation (IDSF) au final fonctionne comme tout organisme institutionnel et dépend d'une organisation bien rodée qui repose sur une administration solide et rigoureuse. La division professionnelle, le regard académique et la programmation d'événements compétitifs réguliers montrent bien que la fédération prend des mesures effectives pour réglementer et veiller à l'intégrité de ses membres. Les infrastructures et les partenaires sociaux permettent de réguler l'activité sous les décisions du conseil et en attente des directives données en commission. Selon les accords et les objectifs envisagés, le destin de la breakdance comme d'autres danses est dans les mains des politiques et des fédérations.

Comme pour les politiques nationales qui déversent leurs décrets et circulaires sur tout le territoire, les stratégies et plans déployés fonctionnent sur le même principe mais à l'échelle internationale. Le but est de résorber les dissonances entre disciplines et de rassembler les pratiquants autour d'un projet commun. La breakdance normalisée répond aux réglementations sportives fédérales et ses aspects culturels coïncident avec les valeurs olympiques, se marquant officiellement par une substitution d’un art martial (karaté) à un art urbain dans le programme.

d) La Fédération Française de Danse

La FFD suit les décisions politiques par voie de décentralisation. L'IDSF agit aussi sur la Fédération française de danse et sur celles des autres nations. Les mêmes constituantes que la fédération internationale gèrent celles françaises. Elle repose sur un comité directeur, des coordinateurs de disciplines, des commissions fédérales, des directeurs techniques et un conseil de discipline. Cette délégation dispose d'un organigramme bureaucratique et technique qui fixe les statuts et les réglementations administratives affiliés aux diverses pratiques sportives dansantes.

La FFD propose d'être licencié dans des disciplines pouvant aller de la country au breakdance, et de s'engager pour des compétitions à l'échelle départementale jusqu'à la scène européenne. Dès 1964, le *Centre International de la Danse* (C.I.D. - association loi 1901) décident de rassembler des danseurs et artistes à travers une multitude de stages où exercent de prestigieux professeurs. Progressivement, le CID se fait connaître et sa réputation résonne auprès d'une audience internationale. De remarquables artistes s'illustrent lors des concours proposant une variété de disciplines mettant en scène des nouveautés chorégraphiques encore inconnues du public français. Ses innovations donnent naissance à des écoles qui sollicitent les adhérents à suivre l'enseignement de très grands maîtres venus d'Asie, d'Afrique et d'Amérique. Il a contribué à la découverte des principales tendances contemporaines et son facteur international participe à la métamorphose de la danse connaît en France depuis plusieurs décennies.

La Fédération Française de Danse d'art chorégraphique et d'expression corporelle est née de la volonté de permettre au plus grand nombre la pratique de la danse. Le 26 octobre 1969, à la demande du Ministère de la Jeunesse et des sports, la Fédération Française de Danse d'art chorégraphique et d'expression corporelle (A.C.E.C.) fut créée dans le but de permettre au plus grand nombre la pratique de la danse, de les encourager et de promouvoir les styles modernes.

La danse contemporaine et les associations qui la constituent poursuivent ce même idéal avec dirigeant Pierre Wissmer (premier Président fédéral). Très vite des associations créées à Lyon, Marseille, Nîmes, Toulouse se regroupent au sein de la Fédération. Mireille Delsout, chargée par le Ministère de la Jeunesse et des sports coordonne les actions de la F.F.D.

Pour développer la nouvelle vision de la danse, elle s'entoure de professionnels et insuffle les caractères éducatifs et créatifs dans l'univers et la pratique de la danse. La culture, les arts et ici la danse devient un objet de convoitise politique. Sur le modèle déjà employé pour des genres plus classiques, la fédération de danse renouvelle ses registres et accepte de nouvelles disciplines dans son panel pour proposer un service adapté à la demande.

S’appuyant sur une formation professionnelle et une structuration territorialisée, la pratique de la breakdance devient accessible dans des clubs et des associations. Malgré les certifications, nombre de professionnels aux parcours classiques ajustent leur technique et donnent des cours de danse Hip hop.

e) Une instance de régulation en évolution

Plusieurs présidents se succèdent et confirme leur passage par réformes qui marquent l'évolution de la Fédération. Elle fut agrémentée du Ministère de la Jeunesse et des Sports en 1970. La FFD est reconnue comme établissement d'utilité publique classée au huitième rang des fédérations uni- sports non olympiques avec plus de 80.000 licenciés. Elle propose une multitude de pratiques de la danse, qui se regroupent en plusieurs catégories : Artistique (Classique, Contemporain, Jazz, Hip Hop …), Country & Line (Couple et line), Rock (Acrobatique, Boogie woogie, Lindy hop…), Sportive (Standards, Latines,...), danses de loisirs et de société (Tango argentin, salsa, danses du monde…), Historique (médiévale, Renaissance, …) et le Pole Dance.

La danse est pratiquée par un vaste public et est trans-générationnelle. Son accessibilité est possible quel que soit le niveau de vie et pour tout niveau de pratique. Elle fait usage de conditions médicales particulières envisageant la santé des athlètes, le respect du règlement et l'antidopage. La danse est à la fois : un sport mêlant à la fois effort physique, prise de risque, esprit de compétition ; un art par le biais de la synergie entre la performance sportive et la beauté artistique ; un loisir par le partage des expériences et des passions, transmettre ses savoirs.

La FFD est Agréée et Délégataire du Ministère chargé des Sports qui a délégation de pouvoir pour les danses artistiques, les danses par couple et la country and line. Elle est soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication chargée d'une mission de service public dans la promotion éducative par les activités physiques et sportives. Plusieurs objectifs sont fixés insistant sur le fait de développer et d’organiser la pratique de ses activités, de regrouper, de fédérer, de représenter, d’accompagner les associations, les organisations à but lucratif et les pratiquants de toutes les danses, d’assurer la formation et le perfectionnement de ses cadres bénévoles, d’organiser les compétitions sur l'ensemble du territoire et de délivrer les titres officiels de « champion de France », de région, et de département, et enfin de délivrer des licences.

Une organisation territoriale composée de 48 comités départementaux et 16 régionaux permet de favoriser les liens avec les 1300 structures affiliées à la FFD. Disposant à son tour de la toile nationale du réseau fédéral, la breakdance connaît une expansion dans la popularité de sa pratique. Au-delà de la perspective culturelle et des liens à un héritage spécifique, la danse Hip hop créé une effervescence autour des dimensions physique, rythmique et spectaculaire. La confrontation des danseurs sur scène met en abîme la technicité et le rapport au défi corporel imposé par la compétition.

Autrefois incomprise, la breakdance rassemble les éléments culturels, artistiques, sportifs qui s'harmonisent avec la dynamique sociale actuelle. En effet, dans l'esprit d'innover, de s'adapter et de repousser les limites, la breakdance par son statut fédéral témoigne de cette orientation politique qui consiste à inclure la diversité dans le système institutionnel.

La structuration institutionnelle du breaking illustre une volonté de moduler les codes sportifs en faveur de l'émergence de sports urbains.

2. 2. La compétition comme facteur de structuration

a) Une approche du « haut niveau »

En 2013, la fédération française de danse a obtenu la reconnaissance du « Haut Niveau » pour les danses par couple par le Ministère chargé des Sports. Le sport d'excellence prend désormais également la forme professionnelle de danse. Danseur pro et athlète se confondent.

La FFD estime la danse comme un sport esthétique de référence ayant pour valeurs fondamentales trois dimensions. Il est tout d'abord question de l'excellence s'articulant autour de 39 titres internationaux des Équipes de France depuis 2005, d'une présence sur les Jeux Mondiaux, les World Artistic Games, les championnats d'Europe ; ensuite du dynamisme par le développement du tissu territorial des compétitions, la modernisation des systèmes de jugement et du format compétitif ; enfin du partage à travers la solidarité (actions de sensibilisation), la parité (éducation à la mixité dès le plus jeune âge) et l'équité (une chance d'accès pour tous aux compétitions). La FFD gère plus de 100 compétitions chaque année sur le territoire national, dont 40 manifestations (stages, festivals, rencontres...) et plusieurs compétitions internationales et est membre du Comité National Olympique et Sportif Français (CNOSF), de la World Dance Sport Federation (WDSF), de la World Rock 'n 'roll Confederation (WRRC), de la World Country & Line Dance Federation (WCLDSF) et de l'International Dance Council (CID Unesco).

Au-delà de l'aspect compétitif, organisationnel et intégrant de nouvelles tendances et disciplines, la fédération entretient une relation particulière à la pratique. Elle émet des offres de formations et d'emplois selon les styles de danses et les zones géographiques. Pour ses membres, la FFD avec la licence donne la possibilité de disposer d'un passeport facilitant les rapports à l'institution et les services.

La formation touche les licenciés et les intervenants professionnels, puisque les compétitions et les entraînements ont autant d'importance que la visée professionnelle. Les candidats peuvent se projeter éventuellement dans l'administration en tant que DTN, dans l'arbitrage, la compétition ou l'enseignement via un certificat fédéral.

Tout ce cadre institutionnel en amont permet le bon déroulement des événements et des compétitions mises en place, jouant un rôle majeur dans la promotion et la pérennité de la Breakdance. Cette pratique à échelle internationale, implique dans sa modernisation, une structuration qui prend en charge les individus dans un programme allant de l'initiation à la formation au « haut niveau ». La responsabilité endossée par les fédérations en incluant la breakdance dans leurs registres revient à gérer les constituantes mêmes de l'activité, à réguler les rencontres à travers une adaptation des codes Hip hop aux codes sportifs, et à soumettre une offre de formation avec tout l'appareil institutionnel et administratif qui en découle. Suivant un mode organisationnel déjà utilisé pour d'autres disciplines, aux danseurs autrefois autodidactes et marginaux se dessinent désormais une voie dorée à l'insertion professionnelle par la formation.

b) Une fédéralisation facteur de professionnalisation

Certaines délégations, fédérations ou même le centre des arts du cirque interagissent sur des secteurs d'activités comprenant la pratique amateure, les formations à visée professionnelle et le centre des ressources artistiques pour la recherche et la création[507]. La rénovation de l'art dans ses structures et ses accès facilite la pratique pour tous, conforte une approche des métiers des arts et du mouvement et repose sur une exigence, une qualité et un caractère innovant. L'idée émise est que la démarche artistique et et la dynamique identitaire dans le domaine des arts répond à certains principes pédagogiques qui engagent formation et création. L'intérêt de la progression réside dans le rapprochement entre apprentissage et métier. Ainsi, les participants alterneront entre cours, stages et présentations, expérimentant situations artistiques.

Plusieurs cursus et une voie pour futurs formateurs de danse donnent professionnellement espoir à nombre d'artistes et acteurs du champ pédagogique. Des formations diplômantes visent à certifier les compétences des éducateurs qui doivent se préparer aux métiers des arts du mouvement. Ces professions demandent certains acquis dans l'expression artistique, une expérience dans le processus de création et une réflexion sur les outils de communication esthétiques.

507 Glasman D. et Ion J.: « *Les nouveaux métiers des quartiers populaires: entre l'immersion locale et l'inscription institutionnelle*» Revue Migrants-Formation n° 93 Juin 1993.

Pour mener à bien ce type d'ambition et répondre à ce qui peut s'apparenter à une vocation, il est indispensable de jouir d'une certification à la prévention et aux secours civiques de niveaux 1. Des pré-requis comme des Brevets d'État ou diplômes fédéraux reconnus deviennent obligatoires. Les perspectives professionnelles concernant la danse et la breakdance se synthétisent par le diplôme d'état, l'intermittence aux spectacles, le coaching ou la compétition. Le mentorat en danse Hip hop est un accompagnement professionnel personnalisé pour approfondir ses connaissances et améliorer se performances. À travers le processus de coaching, la personne se donne l'opportunité de se voir obtenir des résultats concrets et mesurables. En effet, la danse Hip hop ne s'étend pas uniquement dans le domaine sportif ou associatif mais s'exprime notamment à travers les Arts. Une multitude de projets viennent éclore dans le paysage culturel français. La breakdance intègre la scène et se réinvente au travers de compositions sophistiquées. La performance inhérente à cette pratique se retrouve en effet dans plusieurs registres.

Par l'usage de leurs corps, les danseurs sont à la fois artisans par leur maîtrise technique, artistes par leur gestualité provoquant l'émotion, mais aussi sportifs par la dimension physique et spectaculaire. De cette vision pluriangulaire, la difficile classification de la discipline est admise, traduisant un besoin de rassembler les jeunes générations autour de cette culture urbaine. Suivant un modèle politique et social inclusif, son développement institutionnel tend à répondre à une demande dans ce secteur. Renouvelant les codes artistiques et s'adaptant aux réglementations sportives, les breakers sont invités à se former pour disposer des prérequis nécessaires à l'insertion professionnelle dans ce domaine nouveau.

c) Des événements en faveur du patrimoine

Avec l'apport de la VHS, des DVD ; la danse hip hop a intégré le commerce et la variété des sources d'inspiration. Au cours des années 90, sa popularité connaît une ascension fulgurante grâce à l'apport technologique qui optimise les moyens de diffusion culturelle. En parallèle de l'optique professionnalisante, plusieurs projets ont pris forme souvent pour la préservation du patrimoine culturel Hip hop, d'autres en corrélation avec la dynamique institutionnelle.

Rennie Harris est le créateur du festival Pure Movement en 1992, avec pour objectif d'apporter au public une vision plus sincère de l'essence du Hip hop, plutôt que les stéréotypes commerciaux trop souvent véhiculés par les médias. Dans le but d'élargir et interroger les frontières culturelle, un atelier annuel est créé avec pour vocation selon lui, *« d'honorer l'histoire du Hip hop, analyser ses idées et développer son apport pour la communauté environnante »*.

Il a toujours pensé que le hip hop est l'essence du mouvement à l'état pur, à savoir qu'il encourage la création d'une gestuelle personnelle sans aucune influence extérieure. Il n'exige aucun enseignement formalisé, aucune infrastructure.

Dance Black America est un colloque organisé en 1984 par la Brooklyn Academy of Music qui propose une synthèse des diverses conceptions de la danse noire apparue au cours de la dernière décennie, avec notamment l'essor de la breakdance. Encore nouvelle à cette époque, le programme de la manifestation en définit la pratique comme l'équivalent physique de la pulsation musicale.

Fatima de l'association Envol 7 et Marcel Bonno, directeur des spectacles de Beaubourg organisent un festival Hip hop en 1991. Toutes les disciplines sont représentées sur la même scène et tout se déroule sans concurrence malsaine. Ce festival est un tremplin pour beaucoup et ouvre la voie de la professionnalisation.

Christian Tamet et le théâtre contemporain de la danse crée un spectacle 100% Hip hop pour viser une professionnalisation des danseurs.

Le chorégraphe Doug Elkins réalise la première scène Hip hop au théâtre de Suresnes en 1993 apportant une nouvelle approche de la scène, une autre vision, une autre manière de travailler. L'objectif est de rapprocher les danseurs contemporains et les breakers. Ce festival donne l'occasion à des affronts en battles entre les USA et la France. La France détient son propre style, s'est débrouillée seule et s'est fabriquée sa légende. Les rencontres urbaines se font à la Villette dont la première Édition en 1996, avec pour buts d'être capable d'affronter une scène professionnelle, de valoriser la danse Hip hop, de sorte à pouvoir la qualifier de genre artistique à part entière.

Frank II Louise avec sa pièce de théâtre *Quand le bitume fond sur les planches :* Au départ, dans ce type de rencontres, la force de leur danse transpire et leur amour de la scène ne fera que grandir. Dès la seconde Edition, beaucoup de gens arrivent. Le casting est plus dur, la concurrence est rude. Les spectacles s'éloignent du feeling purement Hip hop. Cela dévoile une évolution qui partage les acteurs, entre pionniers du genre et public averti contre néophytes.

d) Une internationalisation de la breakdance

En 1990, Thomas Hergenrother, danseur du groupe « Burning moves », organise l'International Breakdance Cup à Hanovre en Allemagne. C'est l'une des premières fois où le breaking est géré tel un sport. Auparavant s'organisaient des festivals et battles mais pas de championnats. Ce type de compétitions envisagent une modernisation de l'activité.

Bruce Ykhanji, organisateur du festival Juste Debout[508] à Bercy, dit : *« ce n'est pas un sport, c'est un art. »* Dans ce cas, le terme de rencontre et non de championnat est utilisé. En parallèle l'année suivante, cette rencontre se nomme « the battle » puis « the battle of the year »[509]. Les qualifications se font par l'intermédiaire de shows des équipes et le départage en affrontements ou battles. D'année en année, l'évènement et la compétition prennent de l'envergure. On vient des quatre coins de la planète pour participer à cet évènement devenu une référence mondiale depuis la fin des années 90. En 2000, le BOTY est reçu à l'exposition universelle d'Hanovre. Cela permet d'offrir une découverte pour le grand public ainsi qu'une belle reconnaissance de leur art. Avec cette envergure que prend le BOTY, l'Europe motive les USA et c'est le réveil américain. Les danseurs se rassemblent et tentent d'organiser à leur tour leurs évènements dans l'underground. Autant les français brillent par leurs shows, autant la scénographie fait défaut aux américains qui sont plus dans le registre de l'improvisation sur la musique.

La rencontre avec la danse contemporaine entre autres, a mis en lumière l'expérience française de la scène et de l'écriture chorégraphique théâtrale. Les voyages se font dans des conditions incroyables, pour l'amour de la danse. Les b.boys défendent dès leur sortie du bus les couleurs de leur drapeau et s'entraînent n'importe où, du moment que le sol est un peu lisse. Au sein des compétitions, il y a des risques de boycott, de refus de danser ou bien des dangers pour certains juges qui peuvent se retrouver caillassés car la victoire devient une obligation. Selon Thomas Hergenrother, les années 2000 marquent un changement de direction. En France les premières qualifications en 2001 à Montpellier se font au parc de Grammont dans le cadre d'un festival de skateboard sous la bannière de l'association Attitude.

Par la professionalisation de la pratique provenant de sa structuration, les enjeux initiaux prennent une toute autre dimension notamment à travers l'inscription des crews dans la compétition. L'investissement est multiple et diversifié, se traduisant par des moyens de financement, le déploiement de toute une logistique pour se déplacer ou se loger, le développement d'une mentalité de compétiteur... La victoire devient un objectif au sein de ces rencontres sportives et remplacent le simple plaisir de se réunir pour le plaisir de danser et de partager ses compétences dans un lieu commun, autrement dit la culture Hip hop.

Les paramètres régis par la réglementation sportive transforme quelque peu l'essence même de la pratique, déforme ses principes et modifie la mentalité ainsi que les comportements des acteurs qui n'entrevoient alors que la notoriété, la popularité ou encore le succès.

508 https://juste-debout.com/
509 https://battleoftheyearfrance.com/

e) Le BOTY, un événement Hip hop majeur

Plusieurs meeting sont mis en valeur pour sa promotion dont le Battle of the year qui a lieu tous les ans, principalement sur Montpellier. À ses débuts, les shows se déroulaient sur la plage. Maintenant l'événement se déroule au Zénith ou à l'Arena. C'est une manifestation Hip hop sous forme de compétition basée sur le breaking rassemblant un public mixte et varié. Cet événement culturel regroupe les éléments constitutifs de la philosophie, des règles, du système de jugement ou des échanges avec les autres disciplines de la scène Hip hop internationale.

Le Boty se développe dans le respect des principes fondamentaux de la culture Hip hop. Cette rencontre apparaît comme une vitrine et un instrument pour la reconnaissance du travail des crews et des acteurs auprès du public, des institutions, de la presse, des sponsors et des mécènes.

Ses organisateurs sont conscients de la teneur et de la composition même de cette culture, et ce depuis 1989 (premier Boty à Hanovre en 1990). Ils font en sorte qu'à long terme un travail soit mené en faveur de la structuration et de la reconnaissance des disciplines Hip hop. La qualité du Boty s'améliore grâce à la participation internationale de nombreux groupes. Ils se surpassent les uns et les autres par l'application de phases époustouflantes et des chorégraphies spectaculaires. Progressivement, le niveau international confirme la qualité et la notoriété du Boty exprimé par un nombre croissant de jeunes s'intéressant au Breakdance et investis dans le mouvement culturel.

Fort de plus de 20 ans d'expérience, la philosophie Hip hop est bien incarnée par cet événement qui représente avec ferveur les idées fondamentales de la culture Hip hop. Il fait la promotion de la Breakdance et de la musique et propose ainsi une alternative à la violence et tend à favoriser la mixité sociale et les échanges internationaux entre jeunes. Le but de cette manifestation est d'intégrer de nouveaux esprits, d'inviter le plus nations à rejoindre la scène, et de motiver les meilleurs danseurs. Il fait office de centre d'expression de la paix, de la créativité et de l'échange d'idées sur le plan international.

Bien que le Boty fut un événement underground ; aujourd'hui il s'affirme comme un grand rassemblement médiatique. Toutefois l'équipe organisatrice tient à transmettre dans l'idée et les usages, les valeurs de la culture underground et conserver ainsi la tradition affiliée au « battle ». De cette manière, on peut parler de transmission de type intergénérationnel. Le Boty se veut reposer sur un but non lucratif et ne peut avoir lieu qu'avec l'assistance de nombreux bénévoles, partenaires et sponsors. Par la création de ces rencontres se marque une fidélité au Hip hop.

Avec tous ces évènements, les breakers avancent à pas de géant. Les compétitions se multiplient dans toute l'Europe. Les comédies musicales font appel à eux et les créations se multiplient. Aujourd'hui, tout le monde danse pour le « price money » et moins par passion. Néanmoins, les danseurs sont de plus en plus complets, ils alliaient : musicalité (rythme), bases (cœur et mental) et performances (psychomotricité et physiologie).

3. Classification et assimilation dans les sports

3. 1. Une représentation idéalisée du sport

a) Le triomphe du virilisme depuis l'Antiquité

Les activités physiques et sportives pratiquées dans les cités sont souvent intenses et démonstratives d'une certaine puissance, comme s'il s'agissait de vouloir braver les extrêmes, de dépasser*« ... un obstacle à la culture de l'endurance à la douleur, à la performance, les discours guerriers, le déni de la plainte perpétuent l'idéologie du héros sportif invulnérable qui ne saurait être autrement que d'essence mâle. »*[510]

Depuis l'Antiquité, l'exploit est masculin et se rapporte à des aspects performatifs, guerriers et sportifs. À travers la fondation des Jeux Olympiques, la construction d'une image extraordinaire de l'homme est développée dans la formation et la déclinaison de héros par l'accomplissement d'épreuves sportives. Cette idée s'est rénovée dans la post-modernité au moyen d'une réhabilitation des concepts anciens par Pierre de Coubertin dès 1896. Les mêmes conceptions identitaires et les mêmes valeurs relatives à la performance sont véhiculées à travers les âges, touchant alors de manière différée le peuple et se distinguant par une diversification des activités sportives.

« Entre narcissisme à restaurer et compulsion à l'agir, le désir de reconnaissance s'exacerbe sous les traits d'une fascination pour les symboles de la virilité, où seule la confrontation avec le réel du corps organisme, avec l'emprise via le musculaire, peut prendre valeur signifiante. »[511]

Dans l'optique post-moderne de rénover les concepts antiques, le sport et l'art viennent parfois à se confondre tant l'expressivité, le travail sur soi et l'esthétique - via une technicité particulière à chaque discipline - jouent sur les perceptions et les sentiments.

510 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.
511 *Ibid.*

« Immergé de plus en plus dans un contexte déshumanisé où la violence psychique inhérente à l'effort extrême imposé sans relâche, à la répétition inlassable des mêmes gestes jusqu'à l''écœurement. »[512]

Les conditions sociales actuelles encouragent une dynamique à la répétition. La breakdance par l'excellence dans la maîtrise corporelle, place ses pratiquants dans un schéma d'apprentissage qui passe inéluctablement par un entraînement intensif et permanent. Dans une perspective professionnelle, les danseurs puisent dans leurs ressources physiques et mentales pour atteindre le « haut-niveau », ceci se traduisant par un certain perfectionnisme. A l'image des arts martiaux conférant à différents modèles guerriers antiques comme la lutte, le tae-kwon-do ou le karaté, la breakdance reprend plus ou moins les mêmes codes dans sa configuration de pratique, ses objectifs ainsi que dans ses critères de jugement (arbitrage).

Par l'Olympisme, cette discipline devenant sportive symbolise par la beauté du geste et la performance physique un affrontement imagé, sans contact ni violence. Dans un registre compétitif, ce cadre de confrontations implique une domination sur l'autre par la victoire et classe les prestations selon l'appréciation des juges.

b) La considération du sport dans notre société occidentale

Le sport, en quelques décennies, est devenu un phénomène de masse mondiale à constater l'ampleur des échanges, les rapports d'actualités et les jeux en ligne à disposition. Il tire toujours sa principale force d'une adhésion planétaire, plus moderne et attractive que la religion[513]. Le sport mobilise des spectateurs par dizaines de milliers dans les stades ou figés devant les écrans de télévision (foyer ou place des grandes villes). Par le biais de ses structures locales, nationales, internationales, le sport est doté d'un pouvoir au sens d'une autorité qui tend à couvrir, surplomber et pénétrer toutes les activités d'une société. Inhérent à la modernité décadente, le sport devient le seul projet d'une société sans projets.

« Il n'y a pas de sport apolitique »[514] selon Ernst Bloch.

512 Roux C., *Danse(s) performative(s) : Enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003*, Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007.

513 Gleyse J., « *Le système sportif : une re-ligion pour la modernité ?* », Corps et culture [En ligne], Numéro 3 | 1998, mis en ligne le 11 octobre 2007, Consulté le 01 octobre 2016. URL : http:// corpsetculture.revues.org/490

514 Stéphane Proia dans *La face obscure de l'élitisme sportif,* PU Mirail, Toulouse, 2007.

A la fin du 20ème siècle, le sport dans toutes ces formes s'est développé dans le cadre d'une mondialisation capitaliste accélérée. Les rencontres sportives se sont multipliées à travers tous les Continents tissant une toile puissante et faisant preuve d'une grande résistance de par son influence. Le sport est omniprésent, visible dans la ville, dans les médias et la communication de masse[515]. Il fait aussi irruption dans la vie quotidienne, les discussions familiales et professionnelles. Il prend part au façonnement économique, social et idéologique d'un territoire. Le sport scinde la totalité de l'existence par le fait qu'il touche plusieurs aspects qui façonnent l'être humain.

La compétition constante, multiplie les épreuves dans les villes du monde entier et envisage les divers éléments naturels pour diversifier les activités. Certaines pratiques éloignées des disciplines sportives traditionnelles commencent à intégrer le champ professionnel. Dernièrement, la breakdance intègre aux Jeux Olympiques pour jeunes et suscite l'intérêt de nombreux pratiquants mais aussi provoque l'émoi de beaucoup de profanes.

Le sport décline développement et épanouissement personnel mais il implique de prendre en considération son entourage (famille, staff). D'autre part, le sport s'envisage pour nombre de disciplines collectivement. Certaines pratiques sportives reconnaissent un isolement pour l'entraînement ou provoquent l'adhésion au groupe et la solidarité qui s'en crée. Dans une société qui s'enlise dans un confort et des ambitions personnelles, l'individualisme bat son plein et les raisonnements et attitudes responsables se réduisent à vue d'œil. L'activité physique notamment via la danse tend à favoriser la cohésion et la solidarité entre individus qui sollicitent des références et en créent pour mieux parvenir à se construire et partager des expériences et des moments de vie.

Le phénomène Hip hop né d'une histoire et dans un contexte particuliers aux USA, connaît une expansion rapide et d'ampleur internationale. La breakdance favorise l'expression personnelle et inspire les autres en s'inscrivant pour le pratiquant dans une démarche d'engagement envers lui-même, de respect envers autrui et de projection envers les institutions.

c) La culture et le sport au secours de la jeunesse populaire

En quête de médiation pour éviter toute dégénérescence du conflit social, les pouvoirs publics envisagent les publics en situation de difficultés par le biais de divers angles d'approches et en adoptant une posture en faveur de l'intégration, voire de l'inclusion sociale concernant les quartiers populaires pour certains jugés sensibles[516].

515 Brohm J.-M., *La machinerie sportive*, Anthropos, Paris, 2002, 212p.
516 Thin D., *Quartiers populaires : l'école et les familles*, PUL, Lyon, 1998.

« Dans la culture de rue où tout est mis en scène, le sport devient la discipline médiatrice entre la culture dominante définie par la virilité comme modèle et possibilité de contrôle de soi et celle des sociétés traditionnelles où la violence est introvertie. »[517]

Le caractère sportif des activités notamment dans les milieux défavorisés et les banlieues dominent, permettant à la fois de rassembler les jeunes tout en leur laissant une marge d'expression nécessaire dans la construction citoyenne reposant alors sur l'alliage entre le modèle culturel légitime et celui dans lequel l'individu s'est socialisé. Le sport donne la possibilité de marquer sa différence et d'imposer sa reconnaissance dans des codes sociaux correspondant aux normes globales et aux conduites de société.

Néanmoins, malgré l'exutoire dans l'activité physique, l'optimisation du temps libre et le divertissement permis, l'enclavement géographique et social ainsi que les disparités économiques et culturelles font que les jeunes issus des quartiers populaires se révoltent face à l'approximation institutionnelle quant aux exigences républicaines en matière de droits individuels ou d'égalité des chances, et clament leur mécontentement voire leur colère contre l'injustice et la coercition.

« Dans un contexte de déchirures économiques et sociales, échecs partiels de l'éducation nationale, chômage, mise à l'écart de la production, de participation au système global, reste l'opposition. »[518]

La violence étant désapprouvée par l'État et la jeunesse se sent davantage sanctionnée par l'adoption de comportements violents. L'accommodation au système provient d'une conciliation entre le regain culturel qui fait référence aux rites et coutumes des sociétés traditionnelles auxquelles sont affiliés de nombreux enfants d'immigrés, et l'adhésion à la réglementation sociale codifiant les usages et les attitudes en société.

L'inventivité populaire[519] face à ce contexte social délétère, fut de réinventer un mode de vie en phase avec l'idéologie ambiante tout en étant en adéquation avec des traits culturels en lien avec la diversité ethnique. En pleine construction identitaire et en quête d'expériences sociales, les jeunes se créent un univers où se concrétise leur personnalité, leur réseau social ainsi que leurs références et leurs repères qui participeront à leur socialisation.

---

517 Lepoutre D., *Cœur de banlieue : codes, rites et langage,* Éd. Odile Jacob, Paris, 1997.

518 Moïse C., et la collab. de Mourrat P., *Danseurs du défi : rencontre avec le hip hop,* Z'éditions, Coll. Indigènes, Montpellier, 1999.

519 Dewey J., *La démocratie créative – la tâche qui nous attend* dans John Dewey an the promise of America, progressive, Education booklet n°14, Colombus, American Education Press, 1939.

La culture Hip hop offre aux jeunes un socle commun de représentations, supposent des codes sociaux spécifiques à l'urbanité et proposent des modes de communication alternatifs qui permettent la reconnaissance mutuelle entre pairs. Comme voie de socialisation secondaire, les activités Hip hop participent au développement d'une jeunesse populaire désoeuvrée qui cherche sa place dans la société.

d) La breakdance est perçue comme un sport à risque

La spécificité technique du breaking la présente clairement - d'un regard profane - comme une activité périlleuse. La dangerosité qu'implique la combinaison de mouvements acrobatiques qui recommande un emploi musculaire important, manifeste un besoin de dépasser les limites corporelles, physiques et environnementales.

D'autres pratiques sociales tirent leur puissance dans la performance, le déni du danger et l'exploit. Le sport envisage par la maîtrise psychomotrice et technique la domestication du danger pour en retirer une essence vitale liée à l'adrénaline et d'autres endorphines. C'est la gestion d'un risque éventuel par le pratiquant qui provoque le sentiment de peur ou d'extraordinaire jugulé au travers du talent et de l'adresse du participant.

« Le concept de « sport à risque » est souvent utilisé au sens de danger... Le danger ne constitue donc rien de plus que la possibilité qu'un accident survienne caractérisé par la nature de l'événement et la gravité du dommage éventuel. »[520]

L'imagination ou la représentation mentale illustre davantage le danger et l'angoisse quant à être victime ou témoin d'un accident, incident ou blessure. La prise de conscience d'une probabilité importante de subir des dommages corporels influe sur la qualité de la performance et sur les possibilités techniques envisageables. La notion de risque joue un rôle dans la conception et la réalisation de prouesses aussi bien dans les disciplines sportives qu'artistiques telles la Breakdance.

« Le risque est classiquement défini comme le produit de la probabilité d'occurrence d'un événement et de ses conséquences néfaste. »[521]

Proche d'un sport extrême, l'expression du danger par un enchaînement de mouvements complexes vient surpasser les contraintes sociales et imposer de nouvelles conditions dans un élan de liberté individuelle et d'ambition constructive et commune.

520 Soulé B. & Corneloup J., *Sociologie de l'engagement corporel : risques sportifs et pratiques « extrêmes » dans la société contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2007.
521 *Ibid.*

« La prise de risque consiste en une décision opportuniste de s'exposer au danger afin d'atteindre un bénéfice d'ordre quelconque, l'acteur prend plus de risques que la situation ne l'impose, manifestant alors une prise de risque volontaire. »[522]

Manifestement significative d'une nécessité d'exprimer ses désirs d'émancipation et de cohésion sociale, les danseurs Hip hop comme de nombreux sportifs sont voués à *« défier la gravité, se mesurer aux éléments naturels, mettre sa résistance à l'épreuve, soumettre son organisme à des procédés néfastes d'amélioration de la performance, affronter des adversaires sur un mode violent, fréquenter des environnements hostiles... ces diverses formes d'exposition sportive au danger fascinent et intriguent à la fois, en suscitant l'admiration aussi bien que l'incompréhension. Elles tranchent en tout état de cause avec la demande sociale de sécurité et l'angoisse de l'incertitude qui caractérisent selon Giddens ou Beck, les sociétés occidentales. »*[523]

3. 2. Une institutionnalisation idéologiquement conflictuelle

a) Les AIE : un conditionnement du développement corporel

Le schème dialectique de Brohm s'illustre par l'idée de contradiction en prenant en considération le phénomène dans un système contradictoire. J. M. Brohm fait un procès de démystification de la logique sportive. Il développe l'idée de contradiction dans le sport affirmé par le caractère de crise comme constitutive des structures mêmes du sport (structures et dysfonctionnements). Ces contradictions s'opèrent au niveau du système social capitaliste dans l'institution sportive, émanant de contradictions internes combinées à celles sociales externes et dépendantes des idéologues, personnes, sportifs progressistes contestataires et critiques. Cela marque une destinée capitaliste qui repose sur un principe de rendement, notamment corporel.

Le sport n'est pas un reflet par homologie au système capitaliste car il s'agit d'un élément contribuant à son édification. Cela suggère l'idée comme quoi le sport serait la superstructure et la société l'infrastructure relevant du principe d'autonomisation relatif aux relations entretenues entre elles. Brohm parle d'autonomisation structurelle du sport dans sa liaison avec la société capitaliste ; prenant ainsi références à Gramsci et Althusser en privilégiant leur rapport dialectique marqué par leurs capacité à la fois motrices et canalisatrices.

522 Soulé B. & Corneloup J., *Sociologie de l'engagement corporel : risques sportifs et pratiques « extrêmes » dans la société contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2007.
523 *Ibid*.

Althusser et les appareils idéologiques à visée économiciste (AIE) marque l'existence matérielle de l'idéologie au sein des institutions et pratiques comme quelque chose d'au-delà du problème de connaissances. Les AIE comme l'école, la famille, la religion, la culture et même le sport pour Althusser expriment une lutte des classes en interne.

Malgré leur diversité, les AIE exprime une certaine unité à travers l'idéologie dominante de classe clamant une existence matérielle et un lien aux classes et l'État. Les institutions et les appareils deviennent alors lieux d'expression à pratiques et rituels configurant les normes et goûts conformant des comportements de la vie quotidienne.

Selon Brohm, le sport est un AIE qui s'intègre à l'État, s'étend dans la sphère quotidienne et sert à diffuser l'idéologie dominante. Cela détermine une liaison entre État-politique-sport, lié à l'appareil culturel faisant circuler l'idéologie dominante et protégeant en même temps la domination d'une classe. Le corps est lié à l'idéologie et le sport est valorisé massivement. Les images du corps, celles symboliques et les pratiques corporelles inhérentes au sport sont utilisées comme arme politique étatique venant asseoir l'économie dominante. On constate alors une emprise et une influence institutionnelle qui mène une action de persuasion par le corps et non sur la conscience. Dans ce sens, l'image du corps en EPS se fonde sur l'idéologie et non sur une pseudo neutralité axiologique institutionnelle. Le sport exerce sur le corps de l'enfant une logique de domination. En EPS, l'institution scolaire n'envisage pas le corps de l'enfant comme souverain dans la mesure où elle n'est pas autonome.

L'idéologie dominante promulguée par ses appareils contraint le sujet dans sa liberté par rapport aux pratiques corporelles envisagées ; différentes selon la structure dans laquelle l'enfant est engagé (structures sportives compétitives).

b) L'influence sportive, artistique et médiatique

La breakdance s'observe désormais dans le champ éducatif. Des enseignements contrôlés et d'autres facultatifs sont dispensés par les services universitaires dédiés aux secteurs sportifs et artistiques. Les écoles et les associations de leur côté, se voit mener des ateliers de danse Hip hop en tant qu'activités périscolaires. Peu reconnue ou légitime aux yeux de tous, le breaking ne connaît que peu de succès auprès des enseignants d'EPS, et pas plus concernant les directives éducatives à venir. Toutefois, cette pratique sociale emplie de charge culturelle, sert de faire-valoir à la formation citoyenne, à la promotion du lien social et à la diffusion de valeurs éducatives.

Son intégration est également médiatique, s'expliquant par la démultiplication des moyens et outils de communication comme la télévision ; le cinéma, l'opéra, les jeux vidéos, internet.

Ces modalités de transmission changent les perceptions des individus à l'égard de certaines pratiques encore méconnues. Certes, les médias influent sur les discours et les opinions ; cependant, il permet au Hip hop de se diffuser au-delà des banlieues et sa danse de s'affranchir des connotations péjoratives inhérentes à son adhésion. L'accoutumance visuelle, la compréhension d'une telle effervescence et d'une telle expressivité suscitaient interrogations dans une société où règne le culte de la performance et du risque.

Tantôt sport, souvent exutoire et parfois critère identificatoire, la Breakdance fait débat par ses motivations, ses modalités communicatives et ses caractéristiques.

Le Sport et l'Art sont communément entendus comme facteurs d'intégration et d'éducation. À en noter les intentions notifiées sur La charte pour l'éducation artistique et culturelle, et en appui avec les réformes sportives, l'utilité du profil et la place accordée à la Breakdance dans le champ pédagogique, chorégraphique et institutionnel prend sens.

Par le concept d'attitude performative, il est désormais constaté qu'elle est conditionnée par l'ère capitaliste. Elle propose une alternative au regard par le biais de nouveaux procédés, du détournement de dispositifs, une réorganisation de la performance et l'idéalisation selon certains critères. On observe alors une évolution dans les modes de performances comme il est identifiable pour la Breakdance.

Au-delà du caractère performatif mentionné, les questions relatives à l'éducation et bien-être corporel sont dans les esprits des acteurs culturels Hip hop mais aussi par les responsables politiques qui entrevoient un potentiel communicationnel et une passerelle entre des catégories sociales sous tensions.

Pour surpasser les conflits de genre et les négociations politiques de quartier, le rapport au corps peut être un moyen voire un medium pour véhiculer des valeurs et des normes comportementales s'affiliant aux codes de civilités.

Ainsi la culture corporelle semble être un support de cohésion et de compréhension sociale universel reposant sur l'activité et non plus sur les préjugés. Le sport et l'art se conjuguent pour former ce que l'on nomme maintenant une APSA (activité physique sportive et artistique).

c) Une difficile intégration dans les écoles

Par sa facilité à provoquer l'émotion et son aspect physique, une confusion entre l'art et le sport rend invalide son homologation scolaire. Le souci tient en la définition institutionnelle de la pratique car la Breakdance n'appartient pas à un genre spécifique. Son intégration dans le champ de l'EPS dépend de sa distinction entre domaine artistique et activité sportive. Sa promotion dans l'instruction scolaire suggère une dimension sportive qui relève du domaine des activités physiques sportives et artistiques (APSA), servant de repères pour encadrer les pratiques.

Une APSA se définit dans un processus de création de formes corporelles nouvelles en mouvement dans l'espace et dans le temps. Suivant des séquences de travail, elle aboutit à une production à la vue d'un projet expressif ayant un rythme, une qualité, et, destinée à être partagée, appréciée par des spectateurs. Leurs spécificités se caractérisent par l'invitation à l'expression, à la création artistique et au partage avec les autres. Elle réserve une approche sensible du corps et le considère comme un matériau au service du sensible et de l'émotion.

Son appréhension est plus kinesthésique que biomécanique. Elle est axée sur une écoute corporelle de soi et des autres, une disponibilité corporelle accrue rendant les possibilités motrices quasi illimitées. Ainsi le langage du corps devient évocateur de sens à partager avec des spectateurs dont le regard légitime la création.

L'intégration des APSA dans le champ de l'EPS est conditionnée par le respect des principes qui limitent le champ des APA, les danses, le cirque, le théâtre, le mime, mais aussi la gymnastique, la GRS, la natation synchronisée, le patinage peuvent devenir artistiques. Ceci tient à condition de les détourner de leurs fondements sportif, de les traiter exclusivement à partir de leur dimension artistique existante, de veiller à ce qu'elles conservent leur spécificités motrices. Peut-être est-ce cette difficulté qu'il est difficile de surmonter, ou cela provient- il de l'incompréhension des codes du Hip hop qui empêcheraient de voir se dispenser des cours de breakdance en EPS.

Le développement du potentiel par les APSA s'appuient sur les enjeux de formation. Dans une éventuelle incorporation de la breakdance dans le champ des APSA, cumulée à une invitation à la pratique lors un cours d'EPS revient, d'une part à prendre en considération le développement de différentes capacités : motrices se référant à la disponibilité corporelle et à la motricité expressive sensible, cognitives s'apparentant à la créativité et à la création, affectives caractérisées par l'acceptation de soi et des autres ainsi que la prise de risque et relationnelles faisant référence aux notions de respect, d'engagement et de tolérance.

Et d'autre part, l'évaluation formative vise à mesurer les capacités de chacun. Elle favorise le dialogue, le progrès de l'élève et du groupe auquel il appartient, à condition que les critères observables soient clairs précis et significatifs. Le regard de l'autre et celui sur l'autre contribuent au progrès de l'élève à la fois interprète, metteur en scène, chorégraphe et spectateur.

3. 3. Une activité en sportivisation

a) Un statut et une catégorie disciplinaire problématiques

Le positionnement institutionnel au sujet de l'intégration de la breakdance mérite un consensus entre réalité objective et idéologie définissant les besoins pour améliorer les structures et l'organisation éducatives. Que ce soit les APSA certifiées ou la pratique de la breakdance, une telle activité suggère la gestion de plusieurs points et une qualification spécifique qui renverrait à des formations et savoirs peu banaux.

La performance est une épreuve qui se mesure à travers la singularité de la production, l'intensité de celle-ci et la présence de l'interprète. La maîtrise d'exécution demande une pédagogie spécifique à travers les compétences liées aux techniques corporelles. Les savoirs d'accompagnement qui reposent sur une didactique particulière à travers l'enseignement des techniques de composition, de structuration dans l'espace, dans le temps et dans les relations. La préparation, qu'elle soit physique ou psychologique rentre en ligne de compte et la lecture artistique et technique réclame l'attention et des connaissances en la matière.

Beaucoup de points apparaissent similaires, pourtant l'intégration du breaking dans les cours d'EPS semble compromise. Sans doute, les problèmes posés aux élèves par les APA ne conforte pas l'intégration institutionnelle et l'enseignement par les professeurs d'EPS non formés. Ses troubles didactiques proviennent de la construction d'un projet artistique et de créer corporellement un univers poétique, plastique, propice à la communication sensorielle et émotive. Composer, interpréter et apprécier une production demande un certaines compétences à acquérir.

De telles dispositions en lien avec des prédispositions propres à la Breakdance, demandent de s'arrêter sur les moyens et dispositifs mis en œuvre pour articuler les principes d'APSA, de sport-quartier et de formation professionnelles. En effet, l'éducation nationale, l'académie et l'ensemble des personnels contribuent à promouvoir un environnement favorable à la santé et au développement des jeunes, conférant à la fondation d’une charte de l’éducation artistique et culturelle reposant sur des principes reconnaissant notamment l’importance de l’éducation par l’art.

Divers modèles éducatifs se développent sur le territoire français et pensent à changer le lien à l'instruction et le rapport à la didactique d'enseignement/apprentissage.[524] Ils convergent tous vers le développement de la jeunesse à travers son autonomie et son esprit critique. Qu'elles soient publiques ou alternatives, le problème soulevé se résume à l'ordre pédagogique et non civique. En effet, selon le mode d'enseignement, l'absence de notation sollicite peu de tensions et de compétitions, mais favorise plutôt le plaisir de progresser et d'apprendre sans pression. L'avenir est sans doute dans l'évolution des rapports didactiques, traduits pour le moment communément par la relation frontale entre élèves et enseignants.

Dans le cadre d'un enseignement, l'approche pédagogique concernant cette danse donne lieu à l'ambition de participer au développement des adolescents aussi bien sur le plan physiologique que social. Certains font davantage preuve de compétition physique et d'endurance dans le défi technique et le duel au cours des rencontres et d'un point de vue extérieur, cela peut ramener l'activité à une pratique sportive.

b) La breakdance dans le registre des sports

En apparence, les mouvements et la configuration en cercle propice au défi Breakdance semble délimiter un terrain de jeu dans lequel le centre est le lieu où chaque participant s'engage dans une sorte de combat selon des règles bien déterminées, selon les interprétations et les aspirations de chacun. loin de son appartenance d'origine, l'intégration progressive de la breakdance dans les milieux des Arts engage sa classification dans le registre des sports. La danse Hip hop est progressivement assimilée à une activité sportive.

« D'un point de vue sociétal, certes schématique, le sport c'est d'abord une pratique de compétition, réglementée par une institution, cependant qu'au crible d'un angle d'approche plus proche du sujet il serait la répétition, d'un exercice physique pour un objectif de performance, pratiqué en respectant certaines règles. »[525]

Depuis sa saisie culturelle par le biais d'ateliers associatifs ou autres modèles institutionnels, la breakdance fait l'objet de convoitise de nouveaux secteurs ; et les fédérations sportives admettent un intérêt dans un renouveau de la typologie des disciplines déjà registrées.

524 Weil-Barais A., *Les interactions didactiques tutelle et/ou médiation ?* in WeiL-Barais, A. et al. (eds) Tutelle et médiation, Berne, 1998, Peter Lang, p. 1 à 11.
525 Stéphane Proia, *La face obscure de l'élitisme sportif,* PU du Mirail, Toulouse, 2007.

« De manière plus précise mais toujours dans une dimension descriptive, le sport peut être perçu comme un effort physique codifié et étayé par des techniques et une gestuelle caractéristique d'une activité donnée et faisant appel aux ressources profondes du sujet (...) Il s'agit d'un jeu ordonné dont les règles sont extrêmement strictes ».[526]

Dans ses formes, le breaking est une discipline étonnante par le fonctionnement des battles et la régulation de ces rencontres qui se réalisent d'elles-mêmes. Hormis ce facteur, les caractéristiques de cette activité semblent se rapporter à une discipline sportive. L'engagement physique et mental, l'investissement dans l'acquisition d'une psychomotricité et la régularité pour la maîtrise technique font de la pratique du Breakdance une activité intense, performative et tactique.

« Le sport serait en quelques sortes « une entreprise de perfectionnement de la mécanique corporelle, une technique perfectionnée du rendement corporel », qui permettrait à un individu d'être reconnu en fonction d'un niveau de compétence motrice mais aussi à partir d'une présentation, d'un exposition spécifique du corps en mouvement. »[527]

Une terminologie technique définit les figures classiques ou de base du Breaking marquant le passage de chaque danseur. Le corps s'inscrit dans l'accomplissement d'un agencement de mouvements répondant à une gestuelle codifiée. Selon l'enchaînement, la prestation sera perçue comme un échec ou une réussite en fonction des critères sélectifs retenus pour déterminer la qualité de la performance. Chaque participant apporte sa touche personnelle et se soumet volontairement au gré de sa représentation au jeu, réglementation en vigueur et jugements par les pairs.

c) Des rencontres bien organisées

À un autre niveau de la compétition, le Boty s'organise autour de règles de participation établies sur des critères de sélection et de classement pour rendre le jugement des participants équitable. Ces règles permettent de déterminer un cadre, de soutenir les organisateurs dans leur gestion de l'événement et de développer une culture Hip hop réfléchie. Elles permettent également de rendre le spectacle plus attractif et interactif pour le public.

Pour correspondre au profil de la communauté mondiale des danseurs et danseuses Hip hop, le Boty souhaite garder l'esprit aux évolutions de la Breakdance sans pour autant négliger les bases de ce mouvement et éviter de défier son authenticité et son caractère.

526 Stéphane Proia, *La face obscure de l'élitisme sportif,* PU du Mirail Toulouse, 2008
527 *Ibid.*

Enfin, le Boty propose un programme qui s'organise autour de la prise de conscience de ce phénomène social et culturel mouvant. Les organisateurs considèrent que le Hip hop est une entité vivante qui joue un rôle primordial dans l'intégration du public. La transmission et les échanges s'effectuent par le biais de participations multiples qui surpassent le caractère compétitif de la rencontre.

L'intérêt de ce type de manifestation revient informer le public, et faire en sorte que le Breakdance demeure une activité physique à part entière, une forme de danse et ne pas devenir un sport extrême. Le Boty par conséquent, est impliqué dans la structuration de la culture Hip hop et s'investit dans les rapports avec les institutions pour le développement d'échanges entre les acteurs et les structures existantes.

La question de la patrimonialisation négociée de la culture Hip hop est remise en cause lorsque l'on observe les discussions autour de son institutionnalisation risquant alors de soulever un problème de reconnaissance avec la revendication. En plus de cette véritable institution du breakdance que constitue le Boty, d'autres compétitions viennent enrichir et encadrer la pratique.

Des rencontres diversifiées s'organisent partout dans en France, en Europe et dans le monde. Les normes et réglementations en vigueur dictées par les fédérations et comités fondent et régulent les compétitions et les comportements des pratiquants.Ces rencontres comme le Paris Battle Pro, l'Undisputed Master ou encore le Red Bull BC One font partis des spectacles et tournois incontournables pour les acteurs du mouvement et les amateurs.

L'intégration de la breakdance aux JO dévoile les intentions ministérielles et fédérales de faire la promotion de la culture urbaine, de la jeunesse et de leur opinion. L'expression populaire n'est plus permise dans les rues mais tolérées selon les règles prescrites. Cela ne désolidarise pas les membres et les pratiquants mais change les modalités de pratique et entretient d'autres formes relationnelles toujours basées sur l'affrontement avec le battle mais désormais dans la compétition avec la notoriété d'un côté via le succès et les influences médiatiques de l'autre.

L'héritage culturel et par incidence l'impact social initial sont ballotés entre rapports à l'authenticité et changement de direction par une approche modernisée. Par sa structuration, le breaking dans sa perte d'autonomie connaît une normalisation culturelle de sa pratique.

Conclusions : La normalisation de la breakdance par le sport-spectacle

Depuis plus d'un siècle, le sport connaît une popularité en croissance. Ayant la capacité d'influer la société, il est rapidement considéré comme une clé de voûte à une stratégie politique visant à éduquer, former et professionnaliser les acteurs du monde sportif. Les pouvoirs publics se saisissent de cette possibilité de l'utiliser pour en développer toute une structuration à diverses échelles, allant du micro au macro, du départemental à l'international, du débutant au professionnel.

Dans une perspective d'intégration sociale, d'insertion professionnelle et de performance athlétique de renommée mondiale, c'est à travers l'adhésion à une fédéralisation des pratiques sportives que diverses politiques de la jeunesse et du sport furent proposées. L'impulsion politique à l'égard de la dimension sportive en valorise les potentiels via l'organisation fédérale et institutionnelle qui garantit le respect des principes tels le "fair play", une progression dans l'acquisition de techniques et connaissances pouvant mener à la performance physique ou artistique, ou de répondre à une vocation professionnelle (entraîneur, staff médical...). Les instances de développement et de régulation des disciplines sportives et artistiques déterminent ce qui fait parti des registres ou genres appartenant à la nomenclature des activités soutenues par les fédérations.

Discernant un moyen de réconcilier certaines populations marginalisées avec la société, le sport massivement pratiqué et plébiscité dans les banlieues devient un outil de communication et un vecteur d'intégration sociale. La culture Hip hop assez peu connue et la breakdance incomprise, c'est par le domaine sportif que cette danse est perçue comme un levier à la socialisation d'une jeunesse perturbée et indécise. L'institutionnalisation d'une telle pratique envisage d'inclure à double échelle à la fois des propriétés culturelles initialement refoulées, et des individus qui connaissent des difficultés à s'acclimater aux normes et moeurs dominantes. Toutefois, l'assimilation dans le champ chorégraphique artistique et le secteur compétitif sportif concrétise pour les pionniers ou les réfractaires à cette dynamique une certaine trahison par rapport à leur héritage culturel. Il est réel que les préceptes, les configurations et les objectifs de la modernisation ou de l'adaptation insitutionnelle de la breakdance sont quelques peu divergents des pratiques d'origines.

Déplacer cette activité underground dans un registre formel, altère la nature et le but mêmes des rassemblements communautaires initiaux pour les limiter à des représentations artistiques ou des tournois sportifs dénués de revendications ou de discours critiques. Pour préserver le patrimoine Hip hop, certains acteurs s'engagent à discuter un encadrement de la discipline avec les institutions. Pour ne pas déroger aux fondements culturels et ne pas dénaturer la breakdance, ce détournement l'instrumentalise comme support de performance et limite sa portée à la découverte et à l'initiation.

CHAPITRE 4 : DES ATELIERS DE DANSE HIP HOP

1. Du concept à l'opérationnalisation

1. 1. Une visée pédagogique inclusive

a) La didactique comme champ de savoirs

En Europe, dans les années 80, la « didactique »[528] s'est imposée par Benjamin Bloom, dans l'optique de rendre les savoirs attractifs et performants. Ce concept de psychologie sociale[529] s'intéresse à la manière de transmettre les informations en prenant en compte le besoin de rendre accessible la connaissance aux élèves et la mesure de l'écart entre ce que l'élève doit apprendre et ce qu'il a appris en rapport à la norme. Selon sa taxonomie[530] qui propose une classification des niveaux d'acquisition des compétences, Bloom pense que par l'évaluation, la mesure peut être scientifique donc neutre. La didactique s'impose dans les méthodes scolaires car elle se veut respecter les règles d'une science, prouvant une universalité. Dans la logique de transposition des savoirs dont l'évaluation, l'humain et la relation entre les apprentissages sont peu impliqués. Elle devient une affaire culturelle, induisant une formation des enseignants en vue de préparer sa classe et de l'évaluer. En France, la didactique est employée par discipline et de manière procédurale.

La typologie de O'Malley et Chamot[531] en 1990 s'inscrivant dans la psychologie et l'éducation, propose une classification des stratégies d'apprentissage suivant un modèle opérationnel structuré en plusieurs catégories. Les stratégies méta-cognitives impliquent une réflexion, une préparation au processus d'apprentissage, un contrôle des activités par une auto-évaluation. Ses étapes suggèrent une planification, une attention générale ou dirigée, une attention sélective, une autogestion (self-management), une autorégulation (self-monitoring), l'identification d'un problème et l'autoévaluation. Les stratégies cognitives impliquent une interaction avec la matière à l'étude, une manipulation mentale ou physique de celle-ci et une application de techniques spécifiques dans l'exécution d'une tâche d'apprentissage. Ces stratégies s'axent sur la répétition, l'utilisation de ressources, le classement ou le regroupement, la prise de notes, la déduction ou l'induction, la substitution, l'élaboration, le résumé, la traduction, le transfert des connaissances et l'inférence. Les stratégies socio-affectives impliquent une interaction avec autrui pour favoriser l'apprentissage et le contrôle de la dimension affective. Les étapes de cette stratégie prennent forme dans la clarification et la vérification, la coopération, le contrôle des émotions et l'auto-renforcement.

528 Samurçay R. & Pastré P., *Recherches en didactique professionnelle.,* Coll. Formation, Ed. Octarès, Paris, 2004.
529 Leyens J.- P. & Yzerbyt V., *Psychologie sociale,* Mardaga, Sprimont, 1997, 368p.
530 https://www.bienenseigner.com/taxonomie-de-bloom/
531 https://www.cairn.info/revue-ela-2012-4-page-407.htm?try_download=1

Selon la typologie de Rubin[532], les processus de compréhension s'articulent autour des stratégies de clarification et de vérification, de référencement ou d'inférence, de raisonnement déductif et de ressourcement. Les processus liés à la mémorisation rentrent également en compte par l'association de techniques et par l'utilisation d'images, de contextes et de moyens mécaniques pour emmagasiner l'information. Les processus de récupération et de réutilisation reposent sur des stratégies pratiques par la répétition, l'imitation et la systématisation ; des stratégies d'auto-régulation par la définition du problème, la recherche de solutions et l'auto-correction ; des stratégies sociales internes consistant à se joindre à un groupe et essayer de le comprendre, demander de l'aide à autrui, rechercher des occasions à la pratique et travailler avec des pairs afin d'obtenir des rétroactions par l'échange.

b) Une approche pédagogique spécifique au Hip hop

La pédagogie ne revendique pas de valeur scientifique mais demande de correspondre à des conditions pratiques dans l'action et dans l'engagement éducatif (le faire est à la source du dire) manifestant un état d'esprit en lien avec l'éducation. Par ses valeurs, elle prend en considération l'enracinement car elle relève les contextes, les époques dans lesquelles les apprenants sont implantés. Les pédagogues revendiquent la contemporanéité à laquelle ils sont confrontés. Elle suppose un questionnement sur son sujet, celui des autres et sur le contexte consistant à une remise en question personnelle, collective et au dépens des personnes disant pouvoir apporter des solutions.

Les pédagogues se confrontent à la théorie en lien avec leurs pratiques et se situent à l'intersection entre champs des pratiques et théories, le plaçant dans une situation inconfortable dans laquelle ils fondent leur réflexion. La pédagogie envisage une double rupture dans le travail du pédagogue, dans la mesure où la théorie décèle des modèles pour penser et émettre une réflexion sur le pratique, alors que le relatif au pédagogique décline des modèles pour pratiquer. Dans les valeurs pédagogiques se retrouvent la modestie qui s'exprime au travers des ambitions éducatives souvent inachevées compte tenu de la construction des réponses en lien avec la construction même de la vie de la personne impliquant une démarche de création.

Dès son origine, le Hip hop et les valeurs qu'il transcende ont pour vocation d'attirer les foules dans le rassemblement autour d'activités artistiques en tant qu'apport culturel alimentant le mouvement de manière pacifique. Ce mode de vie plus ou moins communautaire s'écarte des voies de socialisation institutionnelles déterministes en élaborant un modèle de pensée.

532 www.persee.fr/doc/apliu_0248-9430_1997_num_16_3_1200

De manière transgénérationnelle, la transmission sur l'oralité des rites, des savoirs et des techniques rappelle les modes tribaux. Le mouvement Hip hop se construit sur le partage d'une culture commune et de traditions qui détermine un réel patrimoine. En effet, un changement radical depuis plusieurs décennies, accepte l'émergence de sports urbains et intronise la Breakdance à la compétition, sa dispense en salles ou sa prestation sur scène. Pour faciliter l'enseignement et l'apprentissage de cette discipline, il est nécessaire de développer des procédures d'encadrement. Par son institutionnalisation, pourrait-il s'envisager le recyclage d'anciens modèles pédagogiques ou la composition d'une nouvelle approche ?

De sa forte imprégnation culturelle et sa technicité, la danse Hip hop demande aux apprenants de s'impliquer totalement dans leur formation afin d'en noter les progrès. Cela passe par différents stades comme la découverte puis la compréhension de l'héritage culturel, ou de l'initiation à la maîtrise des mouvements de base, pour s'exercer ensuite à la création ou encore de l'entrée en matière au début de la formation seul, pour se créer au fil du temps un réseau social. Selon l'implication du participant, les ateliers de breakdance semblent s'avérer un lieu commun de partage et d'échanges le mettant à contribution sur diverses sphères : physiques, affectives et sociales.

c) Possibilités éducatives des arts Hip Hop

Les formes d'apprentissages implicites, qui nous intéressent, transmettent à l'enfant « un usage social possible » qui ne fait pas partie des savoirs formels, du programme scolaire[533]. Ainsi on peut comprendre comment la breakdance s'est déplacée : du parrainage des kids dans les terrains vagues, à un accompagnement scolaire dans les gymnases de certaines ZEP[534] de France. Dans les années 1990, la breakdance est proposée pour entrer dans certaines zones d'éducation prioritaires.

Par exemple, un rappeur du mouvement Hip hop, Thomas Duprel (du groupe belge Starflam) produit un travail de fin d'études en Éducation Physique et Sportive intitulé « *Épanouissement des jeunes au travers de la Breakdance* ». Il y met en valeur les possibilités éducatives de sa pratique pour les jeunes, non seulement physiques mais aussi artistiques et civiques. Le rappoort de ce jeune professeur passionné de Hip hop s'appuie même sur des textes officiels de l'éducation nationale pour démontrer les intérêts communs des deux champs.

Ainsi, les valeurs transmises par ces mouvements sont-elles réellement celles visées par les institutions dans leur projet éducatif ? Et comment concilie t-on cette culture à la scolarité ?

533 Lescouarch L., « *Enjeux de l'évolution des dispositifs d'accompagnement à la scolarité dans leur relation avec le scolaire*, symposium laboratoire CIVIC. 1er février 2008. « Apprendre en dehors de l'école » (accessible en ligne).
534 Chauveau G., *Comment réussir en ZEP ?*, Retz, Paris, 2000.

En examinant ces différentes dynamiques d'apprentissage, on peut s'interroger sur la qualité de la production finale dans la pratique du breaking suivant le mode de transmission choisi par l'apprenant. La comparaison des différentes modalités pédagogiques selon les terrains, relèvera de techniques d'enseignement et de la façon dont les individus vont incorporer et assimiler l'apprentissage de cette danse si particulière. Cette comparaison s'étendra sur les formes d'apprentissage qui peuvent être, soit de type autodidacte dit informel - libre et dans la rue -, soit dans une école de danse ou une association - autrement dit une voie formelle - ; pour saisir si ces formes d'accompagnement participent ou non à la réussite scolaire, au civisme et à la socialisation.

Ainsi, en quoi la Breakdance en tant que pratique sociale de type sportive, peut-elle être un outil ou un support social de prévention dans les politiques de jeunesse et les questions d'insertion ?

L'encadrement institutionnel propose une offre d'accompagnement et d'enseignement de la discipline. Selon les dispositifs et les organismes, des pratiques pédagogiques distinctives sont-elles observalbes ou présentent-elles un caractère analogue. En effet, différentes voies possibles s'ouvrent pour les pratiquants dans l'apprentissage du Hip hop, entre *« art populaire et art officiel, culture de la rue et culture académique, parcours autodidacte, et intégration économique »*[535].

L'indice corporel ou l'hexis[536] est le plus juste pour déceler de façon sensible ce balancement : le danseur intègre les mouvements par des processus d'imitation[537] ou d'identification. Néanmoins, à travers un processus de création personnel, le breakdancer effectue des formes et des gestes personnels cristallisant un style original[538]. Les breakdancers s'inscrivent dans des mouvances différentes selon leur physicalité, leurs inspirations et leur imagination.

d) L'impact sur le développement personnel

D'un point de vue sociologique, il convient de considérer et notifier les effets et l'impact qu'une activité et les conditions de pratique peuvent avoir sur l'individu.

Participer à une activité Hip hop agit sur le quotidien. Le mode de vie induit implique une dynamique particulière. L'investissement que la pratique du breaking demande, force le danseur à s'adpter à un rythme et une hygiène de vie spécifique pour répondre à la rigueur des entrainements. L'alimentation, le fait de ne pas fumer et de ne pas boire pour la plupart fait parti de la culture.

535 Bazin H., *La culture Hip hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
536 Bourdieu P., *Le sens pratique*, Ed. Minuit, Paris, 1980, 474p.
537 Tarde G., *Les lois de l'imitation,* Félix Alcan, Paris, 1890 ; Kimé, Paris, 1993.
538 Soulé B. & Corneloup J., *Sociologie de l'engagement corporel : risques sportifs et pratiques « extrêmes » dans la société contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2007.

L'expression se réalise par les modes artistiques et non par la déviance. Le collectif adopte des repères pour mieux s'identifier et partager des plaisirs communs.

Souvent pratiquée en dehors du cadre scolaire[539], la breakdance ne tourne pas le dos aux institutions et leur volonté d'intégration sociale. Par sa discipline et ses valeurs, la danse Hip hop semble se confondre en apparence avec les objectifs envisagés de réussite scolaire. Dans le cadre péri-scolaire[540], les associations offrent un lieu de rencontres pour les jeunes. Proposant des services de proximité aux populations locales, elles permettent en parallèle des clubs et des écoles de dispenser des ateliers d'initiation à la pratique de la breakdance. La scolarisation et l'instruction entre en général en compte pour avoir accès à ce genre de services en association. La breakdance n'est pas simplement une activité de loisir, mais demande une réflexion et l'adoption d'un état d'esprit combatif, pacifique et tolérant. La discipline et la rigueur scolaire dans les exercices peuvent se retrouver dans la démarche de progression du pratiquant. Malgré la dureté de l'exercice, cette danse stimule l'individu. Elle contribue à son épanouissement et sollicite son engagement dans l'élaboration de projets communs. Les motivations dépendent de l'investissement personnel des adhérents et de la capacité à tirer les enseignements culturels, physiques et civiques.

Les breakdancers tirent un plaisir partagé de leurs agencements chorégraphiques. Comme forme exutoire ou expressive, la breakdance permet de s'exprimer librement, esthétiquement et artistiquement. Le caractère sportif[541] induit à la pratique, agit sur la santé. Si le danseur ne prend pas ses précautions, il risque la blessure ; d'où l'importance de l'échauffement et des étirements.

La breakdance influe sur le moral en fonction des individus dans la mesure où le but de l'activité peut aller de la détente à la performance. Dans cette optique, participer à ce genre de pratique culturelle revient consciemment ou non à développer un certain nombre de compétences. Les membres doivent faire preuve de savoir-vivre. Le développement physique de chacun est à observer et la dimension sociale est également à prendre en compte dans le projet culturel de l'institution. La progression dans la maîtrise technique et culturelle fait partie du programme de formation et l'investissement dans des projets collectifs est sollicitée mais pas obligatoire.

Chacun dans le respect d'autrui et du cadre institutionnel, mesure les conditions et les ambitions de sa pratique de manière implicite.

---

539 Piquée C. & Suchaut B., « *Les dispositifs d'accompagnement à la scolarité : fonctionnement, public, efficacité et équité* », Les Notes de l'Irédu, 02/01, 2002 (accessible en ligne).

540 Glasman D.: «*Les dispositifs d'accompagnement scolaire: des intermédiaires entre familles et école? "* Revue Lien social et politique n° 35 -1996.

541 Soulé B. & Corneloup J., *Sociologie de l'engagement corporel : risques sportifs et pratiques « extrêmes » dans la société contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2007.

1. 2. Un modèle formateur et qualifiant

a) Une transmission proche de la scolarisation

La majorité des pratiquants sont des adolescents en pleine construction physiologique et identitaire. La breakdance attire ce public par l'ancrage culturel, le ludisme et le spectaculaire.

« La démarche pédagogique et les valeurs (l'ouverture, le métissage culturel,...) inculquées aux stagiaires du Hip hop, de ses capacités de travail comme des modalités de transformation de leurs habitudes de pensée et d'action, de leurs goûts, de leur rapport au corps. »[542]

Ce type d'encadrement met en place des situations interculturelles qui mêlent les genres et les sphères sociales. Grâce à son fond universaliste et sa forme institutionnelle, la jeunesse a la possibilité de ne pas s'isoler, de s'exercer physiquement et de se mettre à contribution dans un projet collectif. De plus, il offre aux jeunes un cadre rigoureux et constructif, qui leur permet d'ajuster leurs comportements et leurs propos selon les circonstances. Ces ateliers semblent développer leur sens du relationnel et leur capacité de production ; et ce de manière à la fois ludique et protocolaire.

« A la base, ce mouvement se caractérise par une pratique autodidacte et entre soi, sans compte à rendre à un professeur ou à une institution publique. Or, les projets d'actions culturelles - notamment au travers de « stages qualifiant » en danse Hip hop- sont généralement conçus (par les acteurs institutionnels) comme une étape permettant à certains de renouer avec une logique (scolaire) de formation et de rompre avec la logique socialisatrice du groupe de pairs. »[543]

Renouvelant les codes sociaux développés au sein de la communauté Hip hop, le regard institutionnel propose d'étoffer le modèle de transmission des savoirs en immisçant les valeurs républicaines comme la méritocratie ou la notion de progrès par la qualification et la formation.

« Il s'agit de les persuader qu'ils ont un chemin à parcourir. L'estime de soi qu'ils peuvent éprouver (...) est donc amoindrie, jugée même néfaste pour leur propre « progression ». Il faut leur apprendre la modestie, et donc les mettre en difficultés, en leur inculquant (ou en leur rappelant) les règles scolaires, leur apprendre à apprendre différemment, leur faire accepter l'idée que la mesure de soi se fabrique à l'extérieur de soi, dans le regard des pédagogues qui ne valorisent pas les compétences que le danseur et ses pairs reconnaissent pour eux-mêmes. »[544]

542 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
543 *Ibid.*
544 *Ibid.*

Ainsi, la Breakdance devient un outil social, un instrument culturel systématisé. L'assimilation culturelle du Hip hop par les industries, les appareils d'état ou les arts concrétise ici une voie de socialisation institutionnelle qui prend forme par une professionnalisation à l'issue de validations d'acquis de formation. La pratique de la breakdance n'est plus réduite à une activité underground et devient alors un moyen potentiel de s'insérer dans la société. Loin de l'idée reçue d'un Hip hop marginal, la danse comme le graffiti et le Street art propose une possibilité à ses acteurs de vivre de leur talent ou de leur passion.

b) Un modèle pédagogique pour quelles compétences ?

Conformément aux attentes du projet éducatif et culturel, les « compétences propres » retenues se caractérisent par le fait de différencier un début, un développement, une fin dans l'organisation des formes, des trajets, des relations entre les partenaires ; de maîtriser des formes, des mouvements nouveaux, des enchaînements simples, en relation éventuelle avec un monde sonore pour communiquer un sens, une émotion, et connaître ses possibilités expressives ; mais aussi de tenir un rôle devant autrui et orienter la composition par rapport à autrui.

Par le suivi et l'investissement de chacun des membres, certaines compétences s'acquièrent, soulignées par le fait de maîtriser des techniques corporelles nouvelles et variées pour exprimer une idée, une émotion en puisant dans les différents styles spécifiques au Hip hop ; d'explorer ses potentialités expressives en investissant l'espace, le temps, l'énergie en rapport avec la musique ; de créer et organiser une mise en scène collective en exploitant les acquisitions techniques pour servir un propos expressif ; et en tant que spectateur, d'être sensible à la prestation des autres. Ce type d'atelier vise à favoriser la responsabilité et l'engagement de chacun dans le développement de connaissances générales pour maîtriser ses émotions et accepter le regard d'autrui, s'impliquer dans un processus de création en acceptant la confrontation pour créer collectivement et tenir compte des enseignements. Qu'en est-il de la représentation du patrimoine Hip hop et quel est l'héritage transmis par la Breakdance. Pratiquer en salle, de manière exclusive et suivant ce mode d'enseignement ne concorde pas forcément avec l'image originelle de l'activité.

Danser, c'est produire ou créer des mouvements, seul ou à plusieurs, pour ressentir le plaisir du corps qui s'anime et pour communiquer et provoquer à travers les formes perçues, des réactions affectives chez des spectateurs. Danser, c'est rendre un mouvement porteur de sens et d'émotion pour un public en utilisant différents paramètres (espace scénique, monde sonore, relations entre danseurs, entre spectateurs, la thématique, la symbolique et la motricité).

Pour s'ajuster aux négociations à la pratique modernisée, l'intervenant fait preuve de pédagogie[545] en ne montrant pas uniquement par l'action. Il peut nourrir son enseignement avec des exemples ou les propositions des élèves. L'enseignant est acteur de la séance puisqu'il s'implique corporellement pour impulser, motiver les élèves, avec la voix et avec le corps, mais est également observateur, à l'écoute pour relancer au niveau des images, des états de corps, de la symbolique, des contrastes. Il jette un oeil sur les relations entre élèves et s'intéresse particulièrement à la dimension corporelle pour faire évoluer, affiner, nuancer, ou au contraire, exagérer et contraster leur danse. Il joue aussi un rôle de régulateur dans la qualité d'écoute, le respect de l'autre, et l'acceptation des positions de danseur, spectateur et chorégraphe à chacun.

c) Un rapport pédagogique particulier

Les projets collectifs Hip hop suggèrent la mise en place de dispositifs qui fixe un nouveau cadre de pratique et détermine un support officiel d'accompagnement des participants. Étant donné la complexité de la discipline et les questions sur son apprentissage, il s'avère intéressant de s'arrêter sur la didactique enseignement/apprentissage au sein d'un cours de danse Hip hop. L'intervenant se doit de maîtriser sa discipline mais doit impérativement mesurer les capacités de ses apprenants pour envisager de dispenser ses enseignements sans dommages physiques ou anatomiques.

« Deux exigences pratiques majeures (...) dans cette politique des corps consistant à : échauffer les différentes parties du corps qui vont travailler à l'entraînement et apprendre à chorégraphier, à enchaîner des mouvements, à les structurer sur des temps musicaux. »[546]

L'encadrement institutionnel met en place des consignes strictes, déployées pour assurer l'enseignement. Le cours mise sur la pratique de la Breakdance pour mettre en lumière une symbolique de la corporéité. Certaines étapes ritualisées, sont indispensables pour pratique sereinement et limiter les risques de blessures et dangers éventuels.

« L'échauffement a une utilité physique et développe des dimensions éthiques et cognitives (modestie, faire ses gammes) qui influe sur le fait de savoir différer son entrée dans la pratique, l'organiser, s'y préparer en pensée. S'échauffer est une réflexivité en action, qui permet d'anticiper le travail technique et le travail de création qui va suivre. C'est apprendre de manière quasi-scolaire les parties de son corps. »[547]

545 Numa-Bocage L. & Vinatier I., *La gestion de l'apprentissage et la gestion de la relation : un script de l'activité enseignante. Former des enseignants professionnels, savoirs et compétences*. In Actes du colloque interIUFM. Nantes : IUFM des Pays-de-la-Loire (cédérom), 2005.

546 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

547 *Ibid.*

L'acquisition de connaissances anatomiques, physiologiques est nécessaire pour se familiariser avec les techniques du Breaking, tant l'emploi du corps est important. L'investissement physique et corporel implique le danseur à se consacrer pleinement à l'instant où il se lance dans son enchaînement. Avant même de s'engager dans la réalisation de prouesses ; par introspection, il doit identifier les éventuels troubles qui risquent de contraindre ses performances et ainsi d'estimer ses capacités sans distinction de genre, d'âge ou de taille.

« Cette activité, quand elle passe par des cours, attire non seulement des garçons d'origine sociales populaire et quelques uns des classes « intermédiaires », mais aussi des filles de ces mêmes couches sociales (ateliers autonomes), venant souvent d'autres quartiers résidentiels. »[548]

Les cours de Breakdance rassemblent majoritairement des jeunes issus des couches sociales populaires et développent des procédés d'enseignement qui remettent en question le modèle de transmission initial. Par des ateliers aux formes d'enseignements scolaires, la communication des valeurs, codes et techniques du breaking s'éloignent de l'autodidaxie et de l'imitation.

d) Un projet aux perspectives professionnelles

Chaque participant dresse un bilan évolutif des compétences mises en œuvres au cours du projet. Des critères psychologiques viennent définir le caractère du danseur à savoir s'il est accrocheur, actif, adroit, affable, ambitieux, audacieux, avisé, circonspect, combattif, décidé, déterminé, dynamique, efficace, énergique, équilibré, hardi, mûr, obstiné, opiniatre, optimiste, persévérant, posé, stable, tenace... sont pris en compte.

L'avancement du projet institutionnel quant aux affinités avec la pratique s'avèrent variables selon les individus, comme le fait d'être plus ou moins jeune, en bonne condition physique, de nécessiter une préparation physique, de faire preuve de flexibilité et de souplesse, d'habileté, d'équilibre, de motivations, d'engagement, d'investissement, de positionnement...

Le regard institutionnel réclame d'être en cheville avec le respect du cadre, des règles et d'autrui, avec un rapport préventif sur la santé et la sécurité (risque de la pratique), fidèle à la culture, aux codes, aux valeurs dépendant d'une gestion autonome, d'une assiduité, de création via des supports multimédias...

548 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.

La gestion de projet est jaugée, dans la concrétisation du travail en équipe et la création de réseaux. Il s'agit de diagnostiquer ce qui permet de rendre l'établissement plus attractif et identifiable. Les infrastructures visent à mettre en cohérence l'activité avec l'environnement local pour développer les conditions de formations, renforcer le travail interdisciplinaire, soutenir les individus en difficultés, connaître et appliquer la charte (réglement intérieur)... et envisage de donner du sens aux apprentissages dans l'expérimentation de la mixité des publics, d'améliorer la communication, le fait de savoir présenter, développer, promouvoir des projets autour de son activité, avec solidarité et ambition, pour lutter contre le décrochage scolaire.

Ces dispositifs socio-éducatifs mis en place, ont pour finalité de former des individus ; d'une part individuellement afin de développer des compétences techniques, d'apprendre l'autonomie, de réaliser des oeuvres, d'améliorer les compétences de chacun, de développer l'esprit d'initiative et la participation activiste... mais aussi collectivement dans l'insertion et la valorisation des pratiques artistiques, en faveur de l'égalité des chances par le patrimoine, du partenariat culturel visant le maintien de l'activité et la visite des lieux...

L'objectif général est de contribuer à réduire les inégalités sociales et territoriales en matière de réussite scolaire et éducative.

Ces missions se rapportent à la lutte contre l'illetrisme et l'innumérisme,la transmission et l'acquisition des connaissances, l'acquisition d'un socle commun, la considération de rythmes d'apprentissage personnalisés, le dialogue et l'écoute, l'échange et le partage, la sensibilisation aux droits et devoirs, l'offre d'un parcours de réussite, le développement de pratiques diversifiées et différenciées, l'élaboration de nouvelles pratiques pédagogiques, la prise d'autonomie et de responsabilisation, la créativité, la sollicitation de l'entraide et la coopération, l'accompagnement selon les besoins et l'identification de compétences propres selon l'hétérogénéité des individus.

2. Formalisation d’un atelier de breakdance

2. 1. Cadre d’intervention et déroulement d’un première séance

a) Une projection institutionnalisée de la breakdance

La mise en scène d'un cours de Breakdance dépend de plusieurs facteurs indispensables. Dans la perspective d'un enseignement, des moyens logistiques adaptés à disposition sont essentiels. Dans le cadre d'une initiation ou d'un perfectionnement modernisé, le rapport didactique entre intervenants et apprentis montre des similitudes avec la logistique d'autres activités plus classiques. Une assise pédagogique structurée reposant des procédures éducatives fonctionnelles déjà approuvées, développe pour l'apprentissage de la Breakdance une formule adaptée aux besoins de cette pratique. En effet, l'héritage culturel et le patrimoine semble affectés par la mise en place de son institutionnalisation et remet en question ses usages d'origine. L'évolution de cette danse non pas dans ses objectifs ou dans ses propriétés techniques, se distingue notamment dans son rapport avec les organismes d’accueil permettant sa dispense. Les liens communautaires forgés dans un environnement social particulier ne se retrouvent pas toujours dans sa fonctionnalité actuelle.

Synthétiquement, une conciliation entre un respect de l'authenticité[549] de la pratique et une reconnaissance institutionnelle est négociée pour formater les modalités et déplacer les contraintes.

L'atelier de danse Hip hop répond à un certain mode opératoire qu'il convient de définir pour marquer l'assimilation culturelle, potentiellement une dénaturation de la Breakdance et la constitution d'une nomenclature récente qui donne des consignes réglementant l’activité et évalue les performances. Dans l'idée de progression et d'apprentissage, les liens établis par consensus social changent, et présentent de nouvelles formes de relations axées sur les projets institutionnels.

La logique de l’activité vise à créer des mouvements devant un public en sollicitant plusieurs ressources : affectives et relationnelles qui reposent sur le contrôle de ses émotions pour accepter d’être regardé, d’exprimer des idées, de s’impliquer dans un projet dans le respect et la confiance. Conjointement, les ressources bio-informationnelles chez le danseur développe l’utilisation des informations externes de type auditif et visuel pour se repérer dans l’espace, par rapport aux autres et la musique. Des informations internes de type kinesthésique et proprioceptif entrent en action dans la construction d’une représentation la plus juste du mouvement[550] à produire.

549 Peterson R., *« La fabrication de l'authenticité »,* Actes de la recherche en sciences sociales*,* vol. 93, 1992b, p.3-20.
550 Laban R., *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 2007.

Enfin, cette logique nécessite des ressources bio-mécaniques et bio-énergétiques car le mouvement suppose une coordination et un maintien de l'équilibre du corps avec des énergies différentes selon l'intention qu'on donne au mouvement.

Ce type d'ateliers dénote de fonctionnements et de formes pédagogiques respectifs qui font varier les manières de pratiquer. L'observation de de plusieurs sénces permettra de faire un état des lieux des activités en clarifiant la pratique ou l'organisation de la dispense d'une telle activité.

b) Un atelier de danse très protocolaire

Apprendre la danse se fait de différentes manières (cours et stages, niveau débutant, perfectionnement, initiation à la danse, école de danse, studio de danse). Les éléments protocolaires qui structurent une séance ont pour objet de ritualiser l'événement et permettent de créer un cadre collectif harmonieux, en préservant l'intégrité physique de chaque membre.

Le premier cours de danse peut être stressant pour n'importe qui, mais donne l'occasion de rencontrer d'autres élèves et de se créer quelques repères. Les élèves arrivent souvent 5 à 10 minutes avant le début du cours. L'intervenant salue ses élèves, se présente et fait connaissance. La première heure de cours est souvent semblable quelque que soit la danse. Il fait part de son expérience et explicite ce qu'il compte vous apporter durant les prochains cours de danse. Le professeur profite de ce temps pour échanger avec ses élèves pour connaître les attentes de chacun.

Plusieurs objectifs sont visés, soit pour vous amuser, déstresser après le travail, pour préparer votre danse de mariage, pour une reconversion. C'est l'occasion pour l'initié de poser des questions. Si les cours sont suivis à l'année, l'intervenant de danse suggère un programme reprenant les grandes dates tels un gala de danse, les stages de danse, etc.... Il définit aussi avec les pratiquants les principales compétences à acquérir (niveau à acquérir, pas de danse à apprendre).

La mise en état de danse équivaut à l'échauffement corporel ou à un rituel de préparation. Il prend environ 5 minutes à chaque séance. Moment de transition entre le travail de groupe et la session de danse qui permet de se retrouver soi et les autres, c'est une étape essentielle où l'on redécouvre son corps et celui des autres. On ne danse pas sans éveil du corps progressif. La danse, bien qu'il s'agisse d'une discipline artistique, est avant tout un sport. Il faut donc apprendre à bien préparer son corps avant de le solliciter. L'échauffement devient une habitude avec le temps mais cela peut paraître difficile au cours d'essai.

La pratique de la danse demande d'étirer plusieurs parties du corps et préparer les articulations ; par exemple en breakdance, il faut préparer les poignets, les chevilles. Ceux-ci sont extrêmement sollicités en danse puisqu'ils servent d'appui dans plusieurs pas de danse ou positions. Pour un premier cours de danse, le professeur enseigne à ses élèves les fondements de l'échauffement. Cette préparation prend plus de temps que pour un cours normal puisqu'il s'agit d'enseigner les bons gestes pour éviter les blessures. Pour éviter les claquages, travailler les muscles est tout aussi important que les exercices pour les articulations.

Avec l'aide de l'intervenant, plusieurs exercices permettent d'échauffer les muscles, les membres et l'ensemble du corps par des pas chassés, des fentes. Le professeur peut utiliser des exercices comme la barre au sol, les exercices de pilâtes ou autres. Cela évite aux muscles d'être sollicités à froid. En plus de préparer le corps à l'activité physique, l'échauffement permet de se préparer psychologiquement à la pratique de la danse en se détendant pour bien attaquer la séance.

c) Après l'échauffement, l'heure de la pratique

L'atelier comprend toutes les situations mises en place pour atteindre l'objectif de la séance. Le premier cours de danse est crucial pour celui qui débute dans la discipline. Il permet de découvrir la danse et sa pratique, mais aussi ses techniques. Le premier cours donne aussi une idée de comment se passe un cours de danse et si le feeling passe bien avec le professeur. Cela permet d'être sûr de son engagement ou bien de s'arrêter après la première heure.

Le professeur commence en enseignant à ses élèves les pas de bases. Ceux-ci doivent gérer dans un premier temps ces pas, puis le rythme de la musique. La coordination se travaille petit à petit mais il s'agit de l'un des premiers points enseignés. Le programme va ensuite dépendre de la durée du cours. S'il dure deux heures, les élèves mettent en pratique les bases en apprenant un début de chorégraphie. L'enseignant met en place des situations problèmes et les élèves doivent trouver corporellement des solutions par la recherche individuelle, en petits groupes ou collective. La situation peut être travaillée en improvisation ou en composition. En improvisation, on explore tous les possibles par la libre invention mais dans un cadre. Plus le cadre est précis et plus la créativité des élèves est grande. En composition, on choisit en jouant avec les paramètres, on mémorise.

Les élèves sont soit danseurs, soit chorégraphes. Cette phase permet d'affiner les propositions des élèves. On danse ou on regarde, puis on recadre par rapport à la consigne. Moment où l'on élabore un vocabulaire commun : verbal et gestuel. On verbalise, on argumente. On échange autour de l'effet produit.

La mémoire des chorégraphies, la technique individuelle, le travail en groupe, la précision et l'implication dans chaque mouvement, la fluidité, l'impact et la propulsion, la puissance et le contrôle sont travaillés à l'entraînement. Chaque intervenant doit être en mesure de proposer à ses danseurs des exercices et des techniques qui permettent de travailler toutes ces notions. Pour terminer un cours de danse, qu'il s'agisse de cours à domicile, cours privé, cours en école, cours collectifs ou avec un prof particulier, la séance se clôt toujours par un temps d'étirements. Cette étape des *étirements* dure entre 5 et 10 minutes. Apprendre à danser demande quelques efforts. Par conséquent, les étirements sont indispensables et permettent aux apprentis danseurs de terminer le cours dans le calme. Les muscles sont alors travaillés pour éviter les courbatures le lendemain, car une séance de sport ne peut s'arrêter net. Il est impératif d'étirer les différentes parties du corps.

Le professeur met parfois de la musique reposante pour détendre tous les élèves et partir du cours sereinement. Pour un premier cours de danse, le professeur prendra le temps d'expliquer aux élèves comment bien s'étirer, comme pour l'échauffement et rappelle de bien hydrater le corps.

Pour l'évaluation, l'enseignant peut élaborer seul ou avec les élèves une grille d'observation et d'évaluation.

« A quoi est ce que je vois que l'objectif est atteint ? »

« Qu'est ce qui me permet de dire que… ».

Selon les critères, l'évaluation peut être la finalisation de la séance.

d) Un rapport didactique entre l'intervenant et ses élèves

Le prisme de la didactique reprend le cheminement organisationnel distingué par les étapes d'une séance de travail type dont l'étape initiale est la mise en disponibilité. Elle consiste à faire entrer le public dans l'état de danse, par des exercices de perception, de rythme, d'écoute, des échauffements, seul ou à plusieurs. C'est un moment qui met l'accent sur la disponibilité corporelle, relationnelle, sur la concentration, sur sa capacité à s'isoler et à se centrer sur ce que l'on fait.

Ensuite, il s'agira d'explorer ; c'est à dire proposer une situation pédagogique qui permet aux enfants ou aux débutants à l'intérieur de règles précises de donner des réponses personnelles, variées, multiples. Le jeune découvre et s'approprie une matière gestuelle dans le foisonnement.

L’enseignant peut trouver des jeunes en difficulté (réponses pauvres et peu nombreuses), dans ce cas, l’objectif de la séance est modifié ou différé. L’enseignant propose des situations pédagogiques adaptées aux problèmes présents, puis revient à ses objectifs de départ. Si l’exploration est satisfaisante, l’enseignant poursuit en tenant compte de la nature, diversité, singularité des réponses des enfants. Temps d’exploration plus riche s’il y a échanges, resserrement des contraintes, précision de la qualité de mouvement, relation danseur-spectateur.

L'étape suivante consiste à choisir et isoler certains, ou les uns et les autres au fur et mesure de la séance et selon les besoins estimés. Riche de l’expérience « exploratoire », le public sélectionne, isole une courte séquence chorégraphique qu’il précise et répète. Cette séquence, fixée seul ou à plusieurs, peut être un déroulement d’actions (construction aléatoire, éphémère), une séquence de mouvement fixée formellement. Puis, il s'agira de varier.

A partir de la courte séquence chorégraphique créée par l’enfant, l’enseignant propose une trame de variance se basant sur le temps, l'espace, l'énergie, les relations. Cela permet à l’enfant d’éprouver des types de mouvements différents et de diversifier sa propre gestuelle. Il s’agit d’utiliser le matériau isolé et de le retravailler dans le temps, dans l’espace, dans les énergies, dans les relations entre enfants. Procédé qui va permettre aux enfants d’enrichir leur gestuelle.

Dans la progression des séances, les éléments explorés au début de cycle vont être repris pour être développés, synthétisés, détournés selon les objectifs spécifiques de la séance. C’est à partir des éléments de travail et de leurs objectifs spécifiques que l’on construit la filiation des séances. Il ne s’agit pas d’explorer à perte de vue, mais d’explorer des éléments qui sont susceptibles d’être travaillés dans une trame de variance. En jouant avec les matériaux de la danse, l’enfant caractérise sa gestuelle, s’approprie les qualités de mouvements. Cette diversification ne doit pas dénaturer le projet de l’enfant mais lui permettre de prendre conscience de sa manière expressive. La prochaine étape consiste à composer et structurer ses acquis.

Toutes les deux ou trois séances, l’enseignant va proposer des règles de construction, de développement qui organisent les matériaux chorégraphiques en une composition. L’enfant fera vivre sa phrase chorégraphique, l’interprétera, la mettra en relation. L’association des enfants au projet de structuration les rend sensibles aux notions de combinatoire, superposer, isoler, associer / dissocier, moduler… Ce sera pour lui l’occasion de faire des choix. Il est important que les enfants puissent visualiser le plus possible leur travail, en se regardant, en se dessinant, en se filmant… en laissant des traces et en jouant de ces traces… qui les amènent à se distancier de ce qu’ils font.

Suivant cette optique, les jeunes sont en mesure d'approfondir leurs connaissances et de perfectionner leurs techniques. A mesure des répétitions, l'enfant va préciser ses mouvements, trouver sa qualité gestuelle. Il va comparer son travail avec celui des autres enfants en se plaçant comme observateur/ spectateur. L'enfant va s'enrichir des propositions des autres, va suggérer des améliorations à ses camarades, établir des critères de qualité, et former son sens esthétique. Pour enrichir le travail, l'enseignant pourra faire des relances par l'emploi de matériel, de musiques ou fonds sonores, d'espaces nouveaux, d'objets plus ou moins insolites, de relations nouvelles…

Enfin, l'enseignant peut proposer d'apprendre une petite séquence en relation avec le thème d'exploration, au moment de la diversification ou de la composition, ou d'apprendre un module qui fixe l'espace ou le temps qui servira d'ancrage aux variations des enfants. Le recours à la vidéo, aux arts et aux autres disciplines scolaires va permettre d'apporter des éléments nouveaux.

2. 2. Des intérêts partagés

a) Les bénéfices d'un tel type d'atelier

Dans ce type d'atelier, les membres se trouvent dans une situation d'engagement les plaçant face à leur participation et leur investissement. Au-delà du projet institutionnel et d'une quelconque promotion culturelle, chaque individu qui profite de ce cadre n'en jouit que par le respect des chartes et réglementations en vigueur mais aussi envers les responsables et intervenants qui proposent d'initier des jeunes à la découverte et à la maîtrise d'une pratique de manière éducative.

Le caractère pédagogique instauré par l'établissement d'accueil implique une progression qui dépendra de l'assiduité, du travail entrepris, de l'écoute par rapport aux éventuels conseils et selon bien d'auteurs critères. L'idée rejoignant la question de l'apprentissage sous forme de cours a pour conséquence de situer ses pratiquants dans une dynamique de formation et d'assimiliation.

Ainsi, quelles sont les compétences visées par ce type d'enseignement ?

Pour analyser le développement des acquis, c'est dans une logique chronologique et transversale que les capacités, potentiels et compétences à maîtriser seront étudiés. Sous la forme d'enseignement pédagogique de la danse Hip hop, différents points de vue sur le pratiquant permettent de saisir sa progression et l'étendue de sa maîtrise.

Pour les élèves dans l'activité en début de cycle, sur la danse en elle-même, l'élève sera observé au niveau de l'interprétation émotionnelle qui se traduira par le fait qu'il éprouve des difficultés à faire passer une émotion, de se déconcentrer facilement en riant. Il a tendance à s'arrêter pour parler à la moindre difficulté, et cela dans un contexte où les spectateurs l'impressionne et l'inhibe. Au niveau de l'interprétation physique, il éprouve des difficultés motrices à reproduire des gestes précis et complexes. L'ensemble est « brouillon » et difficile à déterminer. Il danse « petit », ne prend pas l'espace et regarde tout le temps le sol ou ses camarades.

Sur le plan chorégraphique, il est peu créatif et s'installe dans une reproduction de formes et de stéréotypes. Cela témoigne de sa connaissance sur la culture Hip hop qui est limitée. En tant que spectateur, il est peu concentré et ne réagit qu'à une logique narrative et des effets sonores, souvent en riant et en parlant. Il connaît des difficultés dans l'appréciation de la représentation.

Les transformations attendues au fil des séances consiste à passer d'un danseur « gêné » (difficultés motrices et émotionnelles) à un danseur disponible sur scène (engagement physique et émotionnel) en relation avec ses partenaires (regard et contact physique) ; de passer d'un chorégraphe peu créatif, empêtré dans des reproductions corporelles stéréotypées à un chorégraphe qui utilise les styles appropriés du Hip hop afin de donner du sens à sa production et questionner l'imaginaire du spectateur ; et enfin de passer d'un spectateur peu averti et concentré à un spectateur disposant d'une culture « danse/ Hip hop » qui lui permette de saisir le sens de la production présentée et d'émettre un regard critique dessus.

Le retour des uns sur les prestations des autres est manifestement indispensable pour se perfectionner et progresser dans la maîtrise technique.

b) Les enjeux de la réhabilitation de la breakdance

Permettre ce type d'activité au sein d'organismes institutionnels invoquent des motivations particulières relatives aux divers établissements. L'autorisation de dispenser ces cours sort des clichés pour s'adapter aux rapports difficiles avec la jeunesse pour la plupart encore en formation. Cette idée dégage des positionnements institutionnels différents qui découlent plus ou moins des mêmes politiques d'intégration et de médiation.. Ce sont tous des établissements à vocation éducative, oeuvrant pour la promotion sociale et le développement de projets.

Ces institutions leur laissent la parole à l'action pour conforter l'expressivité de la jeunesse. Diverses impulsions à plusieurs niveaux sont initiatrices de mesures et dispositifs dans un élan de cohésion sociale et de découverte culturelle.

Les enjeux de formation consiste à former l'élève à trois rôles. Dans sa position de chorégraphe, l'élève doit concevoir, proposer et mettre en action une création en composant avec différents choix. Il devra mettre en scène un espace de communication (cadrage, orientation par rapport au spectateur, circulation entre les danseurs…).

En tant que danseur, l'apprenti se verra développer une motricité expressive, interpréter une émotion en situation de représentation (notion de regard, épurer les gestes parasites, être juste et précis dans le temps, l'espace et l'énergie du mouvement). Enfin, dans la posture de spectateur, il appréciera une création et se mettra en position de recevoir ce qui est proposé (être bien orienté, ne pas s'éterniser sur la production précédente, bref être concentré pour être à l'écoute de la création proposée). Quant au pratiquant, il se positionne en fonction des difficultés sur le plan affectif à oser se montrer devant les autres. Il doit s'engager avec d'autres dans les savoirs faire sociaux, lui faisant rencontrer des difficultés motrices pour maîtriser des mouvements riches en terme de temps, d'espace et d'énergie, des difficultés à mobiliser son imaginaire au service d'un projet expressif et pose des problèmes de mémorisation pour enchaîner les mouvements. Ceci laisse place à des interprétations dans les champs psychosociologiques et communicationnels. Plus la séquence est affinée et précise, plus les transformations sont sensibles et intéressantes.

Le pratiquant au fil des séances expérimente les divers rôles qui lui sont attitrés ; et cela lui offre plusieurs points de vue qui optimisent ses chances de progression. Par l'imitation, les conseils ou la création, l'expression de la jeunesse, son développement physique, cognitif et social ainsi que son expérience sur le plan civique sont favorisés par l'intervention. La formalisation des ateliers de danse Hip hop contribue à l'éducation et à la formation par la modulation de ses programmes pédagogiques. Ce type d'activité vise à conforter la socialisation des jeunes via des activités culturelles actuelles et à renouveler l'approche pédagogique pour enrichir le dialogue social.

Dans un élan progressiste et visionnaire de la société de demain, la formation citoyenne ou professionnelle peut prendre forme à travers des pratiques normalisées comme la breakdance.

c) Comment évaluer les progrès ?

Divers paramètres sont mis en avant permettant alors d'évaluer les progrès de chacun en fonction de leurs capacités et de leurs compétences. Touchant différentes sphères observables, l'évaluation peut tout d'abord être collective par l'exploitation du monde sonore, puis celle gestuelle. La question scénographique et les costumes sont également pris en compte, notamment à travers l'exploitation de l'espace scénique et/ou relationnel offrant une appréciation d'ensemble qui peut influer sur l'estimation du plaisir ressenti par le spectateur. l'évaluation individuelle quant à elle, s'arrête principalement sur l'exécution, la qualité gestuelle, l'expressivité... qui permet d'analyser la qualité d'interprétation, l'implication « théâtrale » et la maîtrise...

Le corps aussi est mis à l'épreuve, dans des positions atypiques, avec des gestes des différentes parties du corps plus précis, marquant une coordination/dissociation qui s'exprime par les bras/jambes et la tête. Est à l'étude une gestuelle simple avec parfois un manque d'amplitude appliquée par des enchaînements d'actions simples mais maîtrisées, ou par une amplitude réelle, du fait des enchaînements d'actions complexes. L'originalité des déséquilibres et l'utilisation maîtrisée de nouvelles prises d'appuis démontrent l'incorporation de la gestuelle technique appropriée par gradation où les mouvements ne sont pas tous contrôlés, ils sont sus mais non maîtrisés, les mouvements sont sus et maîtrisés, les mouvements sont maîtrisés et novateurs.

La notion d'espace rentre en ligne de compte parcellant des zones effectives qui donnent des repères aux actions dansées. L'espace du danseur se décompose en un segmentation allant de l'intérieur (proche - périphérique – projeté déterminé par le regard), le fait d'être sur place ou en déplacement, à travers différents niveaux (sol, intermédiaire, haut ou s'il on est debout avec des sauts), des orientations et des directions différentes, des déplacements en lignes courbées ou lignes brisées, carrées ou diagonales. Le découpage en zones est délimité par la lumière, les autres, des objets … et paraît imprécise ou irrégulière, même si elle sait s'adapter par le fait d'être peu innovante ou originale, cohérente, surprenante.

Le temps est une variable prépondérante dans l'évaluation de qualité technique d'un breakdancer et cela se perçoit au niveau du rythme qui implique un rapport à la vitesse (très lente, lente, normale, rapide, très rapide). Le fait d'accélérer ou ralentir, de se mouvoir en continu, marquer des accents, des suspensions, des arrêts, de répéter, d'accumuler (un geste, une phrase), de tenir compte des autres (à l'unisson, en décalage, en relais, contagion, polyphonie) se proposent comme des facteurs révélateurs d'aisance dans la pratique.

Le danseur doit savoir varier ses gestes selon le support musical (faire avec, faire contre, traverser la musique),'utiliser le souffle, la voix, avoir un rapport neutre, juxtaposé par le monde sonore sans rapport avec le thème et en accord avec le thème. De nombreux critères servent à l'évaluation des progrès des apprentis. Sa progression se mesure selon son appréciation du cadre spatio-temporel, son harmonie gestuelle avec la musique et sa technique.

d) L'improvisation comme signe de maîtrise

La gestion des conditions favorise ou non la prestation plus ou moins improvisée et surtout spontanée, marquant le manque d'originalité ou bien l'utilisation originale pertinente par rapport au thème. Tout cela témoignera du plaisir ressenti par l'assemblée et l'intervenant, déterminant l'appréciation de chacun (j'ai aimé un peu, j'ai aimé moyennement, j'ai aimé énormément).

Les relations qui se développent à la fois en solo, en duo (ensemble, en décalage, question/ réponse, en opposition, en complémentarité), ou à plusieurs (tous ensemble, seul dans le groupe/ le contrepoint, en relation avec les autres, en formations différente) montrent une cohésion dans l'acte chorégraphique et réclame une pratique synchronisée, empathique et coopérative.

Les danseurs peuvent jouer du contact (accepte le contact, évite, repousse, porter, accompagner), du regard (accompagne, fixe, détourné, à l'opposé), pour mieux s'adapter à la situation et ainsi personnifier des expressions stéréotypées, marquer la salle d'une présence en adéquation avec le rôle de manière séduisante par son interprétation et sa théâtralité.

Par son jeu, le danseur peut inspirer l'ennui (parfois intéressant, intéressant, enthousiasmant, captivant) et cela demande de la concentration et le placement du regard marquant de manière comique parfois grotesque leurs états d'âmes. Les danseurs rient, ils ont des gestes parasites, ils sont concentrés mais ils regardent leurs pieds ou le camarade à côté, le regard placé.

Cette activité exige une énergie intense prouvant à certaine mesure la qualité des techniques employées. Cela s'évalue sur le fait que les gestes soient liés ou saccadés, fluides, faibles ou forts, lisses ou rugueux, lourds ou légers, petits ou grands. Ce sont les variations qui sont interprétées et jugent par là même le peu de variation celles énergiques mais déclinant peu de cohérence par rapport au thème ou marquant des ruptures avec des prises de risques créatrices d'effets.

Pour noter ces spécificités techniques, il existe des verbes inducteurs de qualités comme glisser, caresser, frotter, onduler, dégouliner, casser, flotter, pétiller, traverser, planer etc… qui provoquent la création d'images fortes déterminant l'usage chez le danseur d'aucune image forte, d'images éphémères non exploités, d'un ensemble dynamique et varié avec quelques images fortes ou bien par une chorégraphie illustrative usant de nombreuses images fortes.

Toute une terminologie technique se dessine au travers de la pratique de la breakdance. Comme pour d'autres disciplines plus classiques, l'improvisation s'avère déterminante quant à la qualité du danseur. Les figures basiques doivent être maîtrisés mais c'est l'appropriation ou la personnalisation de ces gestes qui donneront de la valeur aux mouvements. Lorsque le danseur exécute des enchaînements qui ne sont pas travaillés à l'entraînement, il laisse place à l'instinct et cela donne de la puissance et de la spontanéité à la prestation. L'intensité dans la performance est à son comble et le danseur laisse transparaître ce qu'il ressent dans l'instant de sa représentation. Ainsi, l'improvisation dans la breakdance est synonyme de talent et de maîtrise.

3. Résultats de l'enquête

3. 1. Bilan sur le cadre d'intervention

a) Une politique culturelle autour de dispositifs institutionnels

Entre prise de considération de certains besoins sociaux, l'idée de renfort à l'intégration et les problèmes liés à la communication intergénérationnelle, la mise en place d'un atelier de Breakdance ajoute du crédit dans la légitimité de la pratique en offrant la possibilité de concilier éducation, culture et cohésion sociale.

Toutefois, la gestion autour du fonctionnement et de l'habilitation d'un tel atelier réclame une politique et des financements. Chaque terrain dispose de leur propre organisation, locaux et membres actifs pour pérenniser les activités et les organismes.

Sont visées des structures publiques portant sur des activités sportives ou socio-culturelles et des structures privées sur des sites sportifs labellisés à visée de divertissement, d'entretien physique ou professionnalisante. Selon les terrains, le mode de structuration de la pratique dépend de l'administration, des partenaires sociaux et des ministères gérant ce type de projet.

Pour l'association de danse, le comité directeur se compose d'un président, d'un trésorier et d'un secrétaire. Les intervenants sont des danseurs professionnels, membres d'un collectif de niveau international. Les financements répondent de la Région, de la commune, de divers mécènes et partenaires sociaux. Enfin les locaux mis à disposition se situent dans la banlieue de Montpellier à La Paillade ; et plus précisément aux salles annexes du théâtre J. Vilar, salles de danses.

Concernant le lycée, l'administration s'organise autour du proviseur, du proviseur adjoint, d'une secrétaire, d'une autre en comptabilité, d'un service logistique... Les intervenants se réfèrent à un assistant d'éducation ou potentiellement un professionnel contractuel sous l'association culturelle. Le financement dépend de la Région, la commune, le Ministère, de l'établissement, des parents d'élèves. Les locaux servant à la dispense de l'atelier se trouvent au sein du lycée agricole aux portes de la ville dans le gymnase, la scène de théâtre, salles...

La résidence universitaire quant à elle, fonctionne au travers d'un organigramme administratif se composant d'une directrice, d'un service administratif de la résidence, d'un agent de sécurité. Les intervenants sont des danseurs professionnels en tant que contractuels rémunérés par la résidence. Le financement provient du Ministère, du Crous, de la résidence universitaire ainsi que de la cotisation des étudiants résidents. Les locaux correspondent à la salle polyvalente dans la résidence universitaire proche des hôpitaux.

Des nuances s'observent entre les établissements au sujet des subventions du projet éducatif, de la typologie de l'établissement d'accueil, de l'organisation et fonctionnement de l'établissement, de la didactique d'enseignement/apprentissage plus ou moins similaire, de la localisation, de la logistique et du public, notant des analogies dans la pratique et dans les objectifs.

Les projets pédagogiques plutôt semblables (loisir, périscolaire, sportive et artistique) se présentent tel un vecteur de socialisation via l'éducation physique et par la dynamique de groupe.

b) Les projets des établissements

Pour *l'Association de danse,* les enjeux de formation consistent à former l'élève à 3 rôles. Le chorégraphe choisit un parti pris et sait repérer les composantes de la mise en scène pour servir une production d'effets et une mise en valeur. Il dispose d'une reconnaissance du monde sonore et sait utiliser les silences musicaux. Le danseur lui, propose un inventaire d'idées originales qu'il soumet aux choix des autres et des mises en situations dans l'écoute, le rebond, la transformation.

Le spectateur choisit et combine les procédés d'écriture permettant la symbolisation originale de son mouvement et de celui des autres Le pratiquant manifeste peu de problème de relation à l'autre.

Les élèves travaillent collectivement à la création des chorégraphies et sont tous en mesure de présenter une improvisation ou une mini-création devant la classe dès la première leçon. Dans l'optique d'approfondir la prise de risque dans l'expression de leurs idées, ils souhaitent maîtriser des enchaînements corporels complexes (contacts, portés) pour ensuite être capable de critiquer de manière constructive toute chorégraphie.

Concernant l*e lycée agricole,* les enjeux de formation rejoignent les mêmes objectifs. Le chorégraphe utilise l'espace dans sa variété (directions, trajets, orientations, groupements), organise le déroulement dans le temps (entrées, sorties, silences) et suggère parfois l'unisson. Le danseur utilise l'exagération, le mime pour forcer les traits de caractères suscités et un foisonnement de formes corporelles. Le spectateur propose quelques idées originales par des commentaires et critiques. Le pratiquant en situation de création relève de l'exploitation de l'espace dans toutes ses dimensions en restant trop souvent en adéquation avec le monde sonore. La motricité est simple, avec peu de variation d'énergie. L'intention existe mais elle est trop narrative, les capacités à travailler en groupe et à faire des choix collectifs sont réduites. L'interaction des divers rôles s'articule autour de l'implication, l'approfondissement technique et l'emploi de symbolisation.

Pour l*a cité universitaire,* les enjeux de formation sont identiques. Le chorégraphe utilise deux orientations (face et profil), travaille dans un espace réduit, et s'exerce essentiellement en duo ou trio dans un rapport de symétrie. Il compose sur l'espace scénique en utilisant une variété d'emplacements les uns après les autres, en se préoccupant des orientations entre danseurs et en utilisant l'unisson. Le danseur imite et recopie, usant d'une mise en forme simpliste, narrative et impliquant des mouvements pauvres en formes corporelles. Le spectateur reste silencieux et passif, jamais d'accord avec l'assemblée, n'écoutant que lui et proposant ce qu'il sait faire.

Dans cet encadrement de loisir, le pratiquant laisse transparaître un manque de concentration, des difficultés à travailler ensemble et à passer devant les autres. La gestuelle utilisée est très proche de la motricité issue du quotidien, sans variations rythmiques et privilégiant l'espace avant. Le but est d'inciter les jeunes à communiquer une expression sur la base d'un projet collectif en créant des effets chez le spectateur.

c) Un respect du patrimoine culturel

Les modalités institutionnelles laissant peu de marges, comment sont valorisées la représentation du patrimoine et du symbolique au sein de ces ateliers?

Les rapports individuels conférant à l'authenticité de la pratique permettent en fonction de la négociation avec les institutions de dispenser les cours tout en préservant les codes culturels Hip hop. Il s'agit ici de comprendre comment les représentations sociales et les clichés sont outrepassés par la création de ce type d'encadrement et la gestion d'un tel atelier.

Pour *l'association de danse,* le rôle de l'intervenant pendant la séance s'affilie à un professionnel de breakdance qui participe activement au projet de l'association et fait parti du collectif engagé et pas uniquement en tant qu'intervenant. Il est acteur de la séance puisqu'il gère la logistique, participe aux échanges, organise la séance, montre les diverses techniques et assure les liens entre les membres. Il est aussi observateur pour relancer au niveau des images, des états de corps, de la symbolique, des contrastes pour faire découvrir l'univers de la pratique et conseiller les membres. Son statut d'élément observateur fait appel à son expérience et joue un rôle d'exemple... ; notamment dans les relations entre élèves, prenant des dispositions pour la cohésion. Il fait travailler les pratiquants en groupes, favorise l'entraide, le partage, les informe sur d'éventuels événements, s'informe sur chaque participant... Au niveau de la dimension corporelle, il utilise les propositions des élèves afin de les faire évoluer, d'affiner, de nuancer, ou au contraire, exagérer et contraster.

L'intervenant est aussi régulateur et veille à la sécurité des participants, des locaux, en assurant les enseignements. Il pérennise les valeurs de l'activité, assure le suivi des enseignements pédagogiques et le respect de la charte associative tout en préservant le lien avec les familles. L'enseignement se caractérise selon différentes postures ou approches. Il est question de former la jeunesse en tant que danseur/interprète par la présence, le regard, la qualité du mouvement.

Sa progresion peut être visible par sa qualité d'interprète, par l'affutage d'un regard sensible avec une conscience de soi, des autres danseurs et des spectateurs, et par la perception de mouvements fluides avec variation d’énergie.

L'élève devient chorégraphe et travaille sur la lisibilité du thème, sur l'évocation originale du thème ainsi que sur la capacité à déterminer un sens équivoque. Il est aussi spectateur et cela se perçoit dans le repérage des moments forts pertinents et dans la proposition de plusieurs interprétations possibles en argumentant et proposant une amélioration possible.

Enfin, la performance fait parti des contenus dans la mesure où l'élève doit faire transparaître des émotions de forte intensité (on aime passionément) et susciter l'intérêt par les prouesses physiques et techniques.

Concernant *le lycée agricole,* le rôle de l'intervenant pendant la séance est relatif au poste d'assistant d'éducation en lien avec l'association culturelle du lycée et qui dispense un atelier d'initiation de danse hip hop aux élèves internes en tant qu'atelier péri-scolaire. Il est acteur de la séance puisqu'il gère la logistique, participe aux échanges, organise la séance et montre les diverses techniques. Il figure aussi comme observateur pour relancer au niveau des images, états de corps, symbolique, contrastes en faisant découvrir l'univers de la pratique, en conseillant les membres. Il fait appel à son expérience, joue un rôle d'exemple...

Concernant les relations entre élèves, il joue un rôle de cohésion, fait travailler les pratiquants en groupes, favorise l'entraide, le partage, les informe sur d'éventuels événements...

Au sujet de la dimension corporelle, il sait utiliser les propositions des élèves, les faire évoluer, affiner, nuancer, ou au contraire, exagérer, contraster. Il est notamment régulateur et veille à la sécurité des participants, des locaux, assure les enseignements, pérennise les valeurs de l'activité, assure le suivi des enseignements pédagogiques.

Les contenus de l'enseignement se réfèrent à son statuts de danseur/ interprète par son exécution, par son regard placé et la conscience de soi uniquement. Ses mouvements conduits sont enchainés, précis, amples et monotones. En tant que chorégraphe, l'élève se limite à de l'évocation simpliste du thème, se manifestant par le désordre ou la perte du fil conducteur. Par sa posture de spectateur, l'apprenti observe diverses données sans les interpréter. Du point de vue de la performance, il laisse des émotions de faible intensité (on aime peu).

Enfin, pour *la cité universitaire,* le rôle de l'intervenant pendant la séance correspond à un professionnel de breakdance remunéré par le CROUS et l'administration de la résidence universitaire. Pendant la séance, l'enseignant est acteur de la séance et participe aux échanges, organise la séance, montre les diverses techniques. Lui aussi est observateur pour relancer au niveau des images, états de corps, symbolique, contrastes. Il vient à conseiller les membres, faire appel à son expérience et jouer un rôle d'exemple...

En ce qui concerne les relations entre élèves, il joue un rôle de cohésion, fait travailler les pratiquants en groupes, favorise l'entraide, le partage, les informe sur d'éventuels événements...

Pour la question de la dimension corporelle, il préconise l'utilisation des propositions des élèves pour les faire évoluer, affiner, nuancer, ou au contraire, exagérer, contraster. Enfin, il est régulateur et veille à la sécurité des participants, des locaux, en assurant les enseignements, et en pérennisant les valeurs de l'activité tout en assurant le suivi des enseignements pédagogiques.

Les contenus de l'enseignement comprennent la posture de danseur/ interprètes marquée par l'hésitation, un regard qui papillonne, des ruptures ou bien des mouvements courts sans tonus postural. La vision du chorégraphe se limite à un thème non lisible ou une association de mouvements sans rapport entre eux.

Comme spectateur, l'élève a tendance à bavarder et prête peu d'attention et de concentration pendant la prestation et sur la performance, il laisse une impression d'ensemble floue, vague.

3. 2. Bilan sur le déroulement d'une séance type

a) Les éléments protocolaires d'une séance

Pour *l'Association de danse,* l'intervenant fait son entrée en salle, pose son sac dans un coin de la salle et vérifie les installations destinées à la musique. Il accueille et salue les élèves au fur et à mesure de leur arrivée. Le professeur échange quelques mots avec chacun et les incite à se préparer.

L'objectif de la séance décrite correspond à la transformation d'une séquence chorégraphique en jouant sur les notions d'espace/temps/énergie. Les élèves au complet, l'échauffement corporel commence et certains rituels spécifiques aux articulations sont opérés sous forme d'étirements et de gestuelle dynamique.

Après quelques minutes, avant l'application pour les exercices à venir, c'est le moment pour certains pratiquants d'avoir un aperçu de nouveaux pas techniques pouvant être réinvestis. Très vite, des enchaînements en musique de séquences chorégraphiques appartenant aux trois styles : lock, pop/boogaloo et break font leur apparition dans la salle.

Les élèves échangent et se stimulent les uns les autres en s'exerçant individuellement ou par petits groupes. On passe sans vraiment de transition à un travail frontal face au professeur où il s'agit de reproduire les pas techniques montrés, d'être concentré et bien regarder pour mémoriser les enchaînements.

Même si le geste n’est pas précis, l’important est d’accomplir un enchaînement, de reproduire les étirements montrés et de réviser des séquences apprises. L'attention des élèves est à son comble. Le professeur demande de reproduire et d'acquérir une technique spécifique au Hip hop. Les apprentis doivent assimiler des pas et se montrer devant les autres pour solliciter la révision des séquences de break, de pop- boogaloo et de lock, un travail frontal avec toute la classe, un travail par groupes de 2 à 6. Il s'agit de réaliser l’enchaînement en étant synchronisés sans se regarder, de transformer la chorégraphie en investissant l’espace, le temps et l’énergie.

Ensuite l'exercice consiste à reproduire les 3 séquences chorégraphiques mais en variant soit l’espace, soit le temps, soit l’énergie et de le montrer au reste de la classe. Tous les groupes ont une vingtaine de minutes pour travailler la consigne. Chaque groupe a un thème différent à utiliser pour transformer la chorégraphie dans l'appréhension de l'espace. Cela consiste à réaliser les séquences face au public, dos au public, de profil gauche et droit. Il s'agit de réaliser les séquences dans 3 lieux différents et d'inventer des pas de déplacements entre chaque lieu.

Le Temps doit être apprécié pour les danseurs qui doivent réaliser les séquences une fois rapidement et une fois très lentement tout en générant une énergie maîtrisée. Ils s'exercent à réaliser les séquences une fois de manière saccadée, puis une fois de la manière la plus fluide possible (penser au contraste lourd/léger).

Les adolescents concentrés au moment de passer, optimisent leur passage pour montrer les acquis, bénéficier de conseils et envisager une éventuelle progression. Les spectateurs doivent pouvoir deviner le thème abordé pour aborder la prestation avec un regard critique et constructif.

Les étirements s'exécutent à la fin des passages de la plupart des élèves selon le temps imparti. Sous la demande et démonstration du professeur, les jeunes danseurs imitent et réalisent les leurs. Marquant la fin de l'entraînement, ce moment de calme permet discussions et rigolades.

Concernant *le Lycée agricole public,* l’intervenant ouvre la salle et salue les élèves. Apparemment, il les connaît et semble en avoir vu quelques auparavant dans la journée.

Le professeur dépose son sac sur une table en bout de pièce et sort du matériel complémentaire à celui déjà installé. Il contrôle la chaîne Hi fi et le reste de la salle pour confirmer si les membres sont respectueux du cadre imposé. L'animateur se présente à tous, invite les participants à se préparer et se changer. Enfin, il fait part de quelques anecdotes et renseigne les danseurs sur l'objectif de la séance qui est la notion de défi dans la breakdance.

Le cadre de l'échauffement corporel impulsé par l'intervenant paraît difficile à maintenir. Certains jeunes sont dissipés, rient et chahutent. C'est pourtant un rituel nécessaire et très important comme le rappelle l'animateur auprès des élèves qui manquent de sérieux à la tâche. Des séries d'étirements, de pas chassés et de positions de gainage sont appliqués pour chauffer les muscles des danseurs. L'échauffement est l'occasion pour tous de donner un aperçu des nouveaux pas techniques pouvant être réinvestis dans la séance et marque les progressions de chacun, stimulant les autres.

Cette étape se poursuit avec la réalisation d'enchaînements en musique de séquences chorégraphiques appartenant aux styles lock, pop/boogaloo et break... Par petits groupes ou individuellement, les jeunes élèves s'approprient le langage du breakdance sous le regard du professeur et avec les combinaisons de mouvements des autres participants. Ensuite, les apprentis passent à un travail frontal face au professeur pour reproduire les pas techniques. Pour cet exercice, les apprentis doivent être concentrés et bien regarder pour mémoriser les enchaînements. Même si le geste n'est pas précis, l'important est d'accomplir un enchaînement de mouvements, de reproduire les étirements montrés et de réviser des séquences apprises.

Le professeur met en place un exercice de création guidée découpé en plusieurs actes qui consiste à venir défier un adversaire en réalisant un pas technique connu ou inventé (cela peut-être une combinaison). Ce dernier doit répondre par un aussi spectaculaire. Se défier pendant 5 minutes en 1contre 1 fait parti des consignes pour ensuite, avec son camarade, aller défier une autre doublette (5 minutes). Le groupe choisit les pas les plus techniques et spectaculaires qui s'adaptent à la musique : constituer 1 séquence chorégraphique de 8 temps.par la suite, il s'agira de la montrer au reste de la classe, d'adapter ses pas à la musique et d'être concentré et synchronisé.

Pour cette mise en application, les élèves doivent créer une ou plusieurs séquences chorégraphiques autour des trois enchaînements appris en break, lock et pop/boogaloo (avant et/ ou après) et doivent tenir compte des critères qui recommandent de varier avec l'espace, le temps et l'énergie. Il s'agit de montrer le travail au reste de la classe, d'intégrer la séquence de huit temps du défi pour confirmer la compréhension par la démonstration de l'acquisition de techniques. Désormais les groupes doivent être stables et ne plus évoluer. Le travail collectif favorise le repérage, conforte les relations entre membres et aide à la coordination des gestes par rapport à l'exécution des séquences.

L'évaluation est marquée par le réinvestissement des mouvements vus lors de l'échauffement et se caractérise par le moment d'émettre des idées et d'accepter celle des autres. Il s'agit de présenter au moins une séquence de huit temps, soit en tout 4x8 temps devant les membres.

Pendant les étirements, l'animateur préconise le retour au calme, montre les gestes à effecteur et revient sur la séance avec les jeunes. Des échanges pleins d'humour font irruption et l'intervenant fait mention du futur cours.

Enfin, pour l*a Cité universitaire,* l'intervenant demande les clés de la salle à l'accueil et l'ouvre au public. Il prend le temps de s'installer et invite de l'intérieur les participants à entrer. Tout en vérifiant le matériel à disposition, les commodités de politesse et salutations sont d'usage.

L'animateur se présente et détermine rapidement l'objectif de la séance qui consiste à faire entrer dans l'activité de danse, à susciter la participation de tous et inciter à se « montrer ». en d'autres termes, il s'agit de découvrir l'univers du Hip hop par l'initiation à la pratique du breaking.

L'échauffement corporel se traduit ici par la mise en activité cardiaque et musculaire des participants. Il s'effectue par des courses et des gammes (pas chassés, montée de genoux, etc) sous une forme ludique notamment par l'utilisation de supports comme le jeu de « Jacques à dit ». Il s'agit de réaliser toutes les actions demandées par l'enseignant qui sont précédées de « Jacques a dit ». Tout oubli ou toute action réalisée sans la mention « jacques a dit » élimine le joueur.

Pour le danseur, plusieurs facteurs sont à prendre en compte le fait d'être concentré et attentif aux consignes afin de ne pas se faire éliminer et rester le dernier en jeu, d'aller de plus en plus vite pour induire l'erreur et d'introduire des actions d'étirement.

La séance recommande d'être à l'écoute et de mettre son corps en mouvement en relation avec la musique. Tout au long du cours, des exercices techniques demandés par le professeur doivent être exécutés par les danseurs.

Ces mouvements renvoient au fait de courir sur la musique et s'immobiliser quand celle-ci s'arrête, selon la consigne demandée, de s'immobiliser comme une statue, de s'immobiliser en ayant un contact avec 1 personne (main-main, genoux-genoux, main-épaule, etc), de s'immobiliser au sol, contre le mur, en présentant la forme la plus bizarre possible.

Pour ce faire, il est nécessaire d'être à l'écoute de la musique pour s'immobiliser dès son arrêt, de chercher à être original dans sa forme d'immobilisation en jouant sur l'amplitude et la variété des segments utilisés, de reproduire et acquérir une technique spécifique au Hip hop.

Ensuite l'exercice demande de se montrer devant les autres en vue de la reproduction d'une chorégraphie de 8 temps dans le style break : pas de descente, passes et freeze. En quête de maîtrise, les danseurs doivent la reproduire devant les autres pour générer une forme d'habitude qui repose le fait de la reproduire au fur et à mesure la séquence chorégraphique montrée, sans musique puis avec. Il s'agit de la travailler avec la classe ensemble, puis la travailler par groupe de 2 à 6 pendant 15 minutes. Chaque groupe la montre au reste de la classe sur la musique.Pour les élèves à l'aise techniquement, l'enseignant leur laisse la possibilité de créer un enchaînement personnel précédant ou suivant la séquence de break. Le but est d'inciter à réinvestir les mouvements du jeu précédent. Pour ceux qui éprouvent des difficultés, l'animateur insiste sur le travail de répétition, de simplification concernant certains mouvements et les accompagne avec eux devant les autres.

L'évaluation s'opère par observation de l'enseignant de chaque membre individuellement dans la représentation chorégraphique collective. L'examen pour les danseurs se déroule sans réelle pression et consiste à passer devant les autres en étant globalement organisé dans l'espace, synchronisé, concentré (pas de rires, ne pas se regarder ce qui induit de connaître l'enchaînement) ; et de débuter et finir ensemble en marquant un temps d'arrêt qui fait comprendre au spectateur que la séquence est finie.

Pour la plupart des pratiquants qui ne semble pas confirmé dans cette discipline, l'animateur met à profit son expérience pour enseigner aux apprentis les rudiments des étirements qui concernent ce rituel de clôture.

b) Des relations didactiques entre intervenants et apprentis

La configuration des séances permet une lecture pragmatique et chronologique du déroulement et du fonctionnement de l'atelier. S'organisant autour d'étapes constitutives du cours, les observations reprennent des séquences de travail et un schéma fonctionnel précis.

Pour *l'Association de danse,* dans la mise en disponibilité, on n'observe pas de rupture d'énergie entre les changements de leader. Les danseurs n'adoptent pas de regard direct sur le leader, mais il imitent et tendent à reproduire le mouvement dans sa totalité, jusqu'au regard. Concernant le groupe, chacun s'engage à conserver une énergie qui permette aux autres de suivre le rythme et les enchaînements. Pour les danseurs, il s'agit de garder la même énergie quelle que soit la musique, les camarades avec lesquels les mouvements sont exécutés ou l'humeur. Pour le spectateur, il est question de mesurer quelle version engrange le plus d'images fortes. De sa posture de public, l'élève diagnostique si le thème apparaît vraiment ou s'il est transformé.

Concernant l'exploration, les apprentis doivent prendre l'information de manière fine et détecter des traits artistiques ou correspondant aux codes de la breakdance. Chacun doit s'adapter aux mouvements de l'autre et chaque danseur s'exerce à improviser en fonction du thème annoncé. Les élèves sont menés à construire une séquence chorégraphique porteuse d'un thème sur deux musiques différentes. Pour répondre aux aspects techniques et propres au Hip hop, les jeunes s'amusent à rajouter des contacts, des portés, des pas importés de danses différentes (rock, salsa…). Le professeur choisit d'isoler ou de scinder le collectif en groupes de trois et met en fond sonore une musique neutre, et ne contraint pas les élèves à une limite d'espace. Cet exercice consiste à mettre en scène l'annonce de thèmes abstraits comme la tristesse, la colère, la lenteur, la lourdeur... Il s'agit pour les participants de se déplacer et de réaliser ensemble les mêmes mouvements improvisés par l'un des trois. Il faut prendre en compte le fait que ces mouvements se réalisent avec un changement spontané de leader qui s'opère régulièrement.

Le même type d'exercice est élaboré par le professeur, mais cette fois par groupes de quatre et avec deux musiques, une douce et l'autre dynamique. Pour les apprentis danseurs, il convient de choisir un thème abstrait (joie, peur, colère…) qui permette d'utiliser un style approprié (lock pour la joie, pop/ boogaloo pour la peur, break pour la colère) avec une énergie exprimant un sens (en accord ou en décalage par rapport à la musique). En créant des séquences de lock, de pop/boogaloo ou de break... les adolescents sont poussés dans leur exercice de variation à créer une chorégraphie qui mélange les phrases motrices et les séquences spécifiques au Hip hop. Cela répond à une codification d'écriture de la danse et découpe les mouvements et enchaînements chorégraphiques.

Pour structurer l'enseignement, l'intervenant constitue des groupes composés de deux à six élèves. L'objectif pour eux est de créer plusieurs phrases motrices avec des déplacements, des passages au sol, des portés simples. Il s'agit alors de d'élaborer la construction d'une chorégraphie aléatoire avec choix d'un leader qui déclenchera le mouvement (sur fond musical). Une des conditions de l'exercice est de faire varier le leader. L'exactitude de la reproduction des phrases chorégraphiques visent à montrer la production au reste de la classe et de provoquer émotions et commentaires chez les autres membres. Le déclenchement du mouvement tous ensemble sans regarder directement le leader caractérise l'approfondissement, moyennant synchronicité dans l'exécution et timing par rapport aux autres. Il s'agit de construire et reproduire des phrases motrices avec des énergies différentes, de manière à leur donner une coloration symbolique différente. Pour les spectateurs, cela consiste en la découverte des mouvements, leur ordre, puis de donner son avis et ses impressions suscitées par les changements d'énergie.

Ensuite le professeur donne des directions à respecter en fonction de l'improvisateur (exemple : A dans les diagonales, B face au public et C de dos) pour réinvestir ces phrases dans des séquences spécifiques au Hip hop. Par proposition, l'intervenant incite ses élèves à la prise d'information pendant les séquences dansées afin de stimuler la création en s'appuyant sur une représentation symbolique du réel. L'utilisation de la musique renforce la symbolisation.

Concernant *le lycée agricole*, la mise en disponibilité impliquent les danseurs à montrer de la continuité dans le mouvement et l'énergie conservée pendant l'exécution de leur chorégraphie. Cet exercice se réalise en fonctionnant sur l'aller-retour de part et d'autre de la salle. La même chose est demandée mais la variante cette fois, tient à réaliser l'exercice en se déplaçant. Il s'agit de retenir un enchaînement de huit gestes et de considérer leur énergie à maîtriser en vue de son exécution. Enfin, chaque élève doit présenter sa performance au reste de la classe. En vue d'explorer davantage, le but de l'exercice est de créer la notion de rapprochement et de séparation en utilisant l'espace lointain et l'espace proche. Cela permet d'envisager son corps dans l'enceinte utilisée et de gérer l'espace en fonction des autres participants.

En application, cela se traduit par la transmission en chaîne d'un geste emprunt d'une énergie particulière qui devra être reproduit ou additionné par les mouvements d'autres danseurs. Ils constituent un relais constant par le geste dansé qui se perpétue de membre à membre. Pour visualiser la situation, le danseur doit sortir de l'alignement et être récupéré par son partenaire. Cette technique se poursuit d'élève à élève pour favoriser la coordination et renforcer la confiance.

Le professeur décide de regrouper deux binômes et de les faire travailler sur une musique particulière. Il demande aux groupes de jouer sur le tempo, c'est à le rapport timing (lent/vite). Le travail s'effectue par deux. L'un sort de l'alignement en faisant surgir une partie de son corps, il court puis est récupéré par son partenaire soit par un porté « haut », soit par un porté en appui. Afin de familiariser à ce genre de pratiques, l'intervenant donne la consigne d'alterner les rôles sur une musique avec des changements de rythmes pour solliciter la faculté d'adaptation. Par cet exercice et pour varier, le professeur décide jouer sur l'équilibre et le déséquilibre des danseurs en faisant appel au collectif pour pallier aux éventuels chutes ou imperfections d'exécution.

La mise en application consiste à rechercher le contact, mettre l'accent sur le regard et à savoir marquer ses intentions. Il s'agit d'évoluer sur des trajectoires rectilignes ou variées en affichant clairement le début, le déroulement et la fin de manière explicite. Le professeur insiste sur la qualité des déplacements déterminés par les façons de marcher, courir, ramper, réaliser ses passes, exécuter ses freezes, mettre en valeur ses techniques correspondant aux différents styles.

La consigne est de travailler en binômes. Les danseurs s'y attellent tous ensemble pendant cinq minutes puis l'intervenant organise la séance par le passage de trois binômes devant les spectateurs. Il s'agit de se présenter et de danser sans environnement sonore. La difficulté de l'exercice pour les apprenants est de réussir à se situer dans l'alignement pieds/ bassin/ épaule/regard. Le repérage sur la création d'un axe permet aux danseurs de concrétiser leurs mouvements et de réaliser un effet de va et viens avec le corps. La démarche se matérialise par le fait de sortir de l'axe par une articulation ou un membre et d'y revenir. Pour celui qui récupère, il doit amortir l'arrivée de l'autre par une flexion des appuis ; pour celui qui est porté, il doit accompagner le geste.

Pour approfondir, le professeur décide de scinder l'effectif par groupes de trois ou quatre. Le premier improvise un geste dont l'énergie est caractéristique, le second capte cette spécificité et n'en retient que la notion qualitative contenue dans le mouvement, avant de le transmettre troisième. L'objectif est que soit conservée la même valeur entre le premier et le dernier du groupe. L'exercice consiste à évoluer sans fond sonore puis avec une musique inductrice de mouvement et d'énergie. Enfin, l'animateur donne la consigne d'enchaîner le porté par un « fondu au sol », c'est-à-dire faire descendre son partenaire au sol en douceur. Le principe de ce type d'application réside dans la capacité de retenir une phrase motrice et l'intégrer dans sa création. La maîtrise de celle-ci permettra de la cumuler à d'autres techniques ou enchaînements déjà connus ou à perfectionner.

L'objet de cette séance est pour les jeunes de découvrir l'activité et de créer un répertoire technique qu'ils vont constituer au fil de leur pratique. Ici est privilégié le travail de la motricité et de la variation d'énergie par des enchaînements collectifs réclamant une continuité dans l'exécution. Enfin, le professeur envisage dans sa séquence d'utiliser le poids, l'énergie et les contrastes en fonction d'un « parti pris » pour exprimer un sentiment ou faire part d'un état particulier.

Concernant *la cité universitaire,* l'enseignant énonce des verbes d'action comme « marcher, rebondir, chuter, glisser… » à des élèves dispersés dans la salle. L'exercice vise à garder la qualité des mouvements sous l'observation du professeur. Par exemple, si on s'assoit, le spectateur doit le percevoir. Les mouvements doivent être clairs et la signification des enchaînements explicite. La séance envisage de transformer la motricité des danseurs qui doivent réaliser un parcours technique dans l'espace, rempli d'obstacles (chaise, banc, rivières à passer, échelons, etc.). On conserve le parcours mais sans les obstacles, puis il s'agit de le refaire en les imaginant. L'exercice revient sur l'application d'une phrase motrice simple composée de quatre verbes d'action : marcher quatre pas, chuter vers l'avant, rouler un tour complet sur le côté, se relever en passant par la position à genoux.

L'enseignant décide de scinder la classe et de mettre les élèves par deux à six et qu'ils retiennent un enchaînement à montrer à la classe plus tard pendant la séance. Suite aux conditions et consignes imposées par l'animateur, les danseurs doivent réagir spontanément avec leurs corps aux verbes énoncés. L'investissement de chacun des initiés tient à mémoriser les mouvements pour faciliter leur reproduction et confirmer leur maîtrise. L'enseignant utilise des verbes d'action pour faire entrer les jeunes danseurs dans l'activité. Les pratiquants doivent écouter. Cet exercice est effectué en vue de parfaire la relation à l'autre. Il s'agit de mettre son corps en mouvement en utilisant un parcours d'obstacles parsemé dans la salle. Pour ajouter une variable, l'animateur fait des associations de verbes quo mêlent des intentions : « marcher lourdement, timidement, légèrement… ». Il choisit quatre verbes d'action parmi une liste et les organise à sa guise.

La mise en application consiste à jouer sur des contraintes spatiales (réduire ou agrandir l'espace), temporelles (ralenti, accéléré) et corporelles (jambes fléchies, tendues). Les danseurs apprennent le mouvement de l'autre et passent par deux devant la classe en enchaînant les deux séquences. Cet exercice préconise l'utilisation des composantes temps et espace par la pratique de la phrase d'un point A vers un point B distants de cinq mètres, puis rétrécissement de l'espace à trois mètres. Il s'agit de jouer sur les vitesses d'exécution du mouvement : faire la phrase au ralenti, en accéléré, en mixant les deux tout en proposant une organisation corporelle différente : tête penchée, jambes fléchies….

Les élèves doivent alors recomposer la phrase en la transformant et à chacun de chercher sa solution. : quatre pas courus, chute sur le côté, rouler sur l'épaule, se relever en sautant. En guise de proposition seront sollicités les élèves dans leur mise en mouvement par l'apprentissage et la reproduction d'une phrase motrice imposée par un parcours d'obstacles réel puis imaginé.

3. 3. Bilan des évaluations successives

a) Une analyse du panel de l'association

Suivant le type d'encadrement, la participation des jeunes à ces ateliers est responsabilisée quant à la conciliation de l'aspect réglementaire de l'établissement d'accueil et de la culture Hip hop. Avec les politiques d'intégration, d'insertion sociale et de civisme, on note une conjugaison entre le rapport à l'authenticité de la pratique et le développement de compétences diverses.

Pour *l'Association de danse,* on peut noter sur l'observation de toute la saison de danse peu d'absentéisme à déplorer. Sur la situation de l'apprenant par rapport à l'environnement institutionnel**,** **l**es enfants ont ciblé semble t-il, dans quelle structure ils s'engageaient comme le suggère l'accroissement net des chiffres qui portent sur les objectifs et composition de l'institution. Une progression de 20% montre que les participants saissisent les enjeux de l'institution pour la pratique. La manière dont est dipensée l'atelier semble dérisoire comme le décrit le rapport à l'éthique de l'institution. La connaissance des techniques et de la gestuelle de base ne semble pas familiers aux élèves, qui pour les deux tiers découvrent la discipline. Les chiffres s'inversent à la fin de la saison.

On constate que moins de 50% au début de l'année ne sont renseignés concernant les consignes d'hygiène et de sécurité au sein de l'institution, pour 60% à la fin. La connaissance de l'organigramme, des équipes techniques et des conditions de formation paraissent acquises avec les 3/4 des participants qui se repèrent dès le début avec un fort taux qui stagne, contrairement à l'intérêt porté pour la question du financement de l'institution.

Les taux des modalités de représentation de soi et des possibilités de reconnaissance à travers le breaking dans cette association étaient de 64%. Environ les deux tiers des élèves ont conscience de pouvoir s'épanouir et ce sentiment connait un accroissement de 20%.

Concernant l'avancement du projet institutionnel, la nature de l'activité et les enjeux considérés dans la dispense d'ateliers de breakdance sont dans la majorité compris par les adolescents. Avec plus de 80% d'élèves, on observe qu'ils ont saisi dans quelle démarche s'insére le projet culturel de l'établissement.

Toutefois avec le temps, ils comprennent davantage comment définir les enjeux du projet avec une progression allant de 72 à 82% et comment savoir avec précision, définir les objectifs et les moyens à déployer pour la réalisation de ce type de projet. Dans ce contexte, les jeunes parviennent assez facilement à identifier leurs motivations et trouvent des ressources hors du cadre proposé. L'appropriation de techniques se fait avec la pratique, comme le marque l'accroissement significatif de 16 à 64% des sondages. L'identification de méthodes nécessaires à maîtriser suit cette dynamique et les 80 à 90% de moyenne dans la démarche de développement technique décrivent que les candidats font référence à ce qu'ils connaissent déjà, par expérience ou acquis.

La fréquence des discussions avec le responsable d'atelier allant de 36 à 92% montre que les interventions se font de plus en plus régulièrement au fil des séances. Il suit tous les élèves par des échanges plus ou moins de récurrence qui permettent de connaitre l'élève et de fixer le cadre.

Au début d'année, il semble difficile de présenter son projet pour les danseurs, peut-être n'est-il pas encore figé. Apparemment, ils savent tirer profit des remarques reçues lors de leur présentation avec un taux de 56% dès le premier questionnaire. Il en va de paire avec la définition de son projet, les participants mettent un peu de temps à considérer le cadre de la pratique et élaborent leur projet au fil des séances. Les discussions sur les projets des collègues et les suggestions constructives sur les projets des collègues se multiplient.

Avec des taux allant de 16 à 60%, on perçoit que le breaking favorise l'échange et le partage des émotions. Le regard de l'autre et les conseils qui peuvent être apportés s'affirment comme des moteurs de cohésion et de concrétisation. On constate par le chiffre que les élèves parviennent aisément à faire un bilan des divers aspects de leur pratique au cours du projet. La présentation de leur projet inséré dans celui de l'organisme d'accueil ne semble plus poser problème. La moitié des danseurs dès le départ se jaugent avant la pratique. L'appréhension se traduit par une augmentation de 24% des adolescents apprenant à répondre aux questions et commentaires de personnes ou de spécialistes.

Environ 75% d'entre eux s'estiment capables de répondre et de s'adapter aux attentes de l'interlocuteur. La plupart des élèves jugent savoir présenter son activité avec une stagnation à 80% tout au long de l'année. Pour ce faire, ils développent des moyens de concevoir des supports de communication adaptés inidivduellement ou par concertation. Bien qu'il apparaisse délicat pour certains de se mettre en avant et de proposer ses idées, une nette progression se fait sentir au cours de l'année avec un taux d'initiatives qui double. Les jeunes par la pratique, finissent par apprécier leurs partenaires, écoutent leurs propos et tiennent autant compte des remarques des autres collègues au début qu'à la fin de la saison (stagnation à environ 67%).

Sur la question de l'auto-apprentissage**,** l'assimilation de nouvelles techniques se réalise progressivement comme le stipule les chiffres allant de 40 à 92% montrant bien que l'apprentissage fastidieux. Les jeunes effectuent régulièrement un retour sur leurs compétences techniques et cela touche quasiment tout le monde à la fin de l'année. Les échanges entre collègues alimentent l'apprentissage. La plupart n'était pas concerné au début, mais 72% des danseurs s'engage dans l'amélioration technique et le développement personnel. Les compétences exploitées s'étendent dans d'autres domaines d'activités comme le montre l'évolution de leur estimation passant de 24 à 64%.

En termes de gestion de projet, de travail en équipe et de création de réseaux, en débutant les cours de breakdance, on se rend compte que 14% des jeunes se pensent capables de spécifier les objectifs afférés à la pratique pour 88% à la fin de l'année.

Les grandes lignes se dessinent au fur et à mesure et les apprenants prennent leurs marques avec la culture, les codes et les pratiques Hip hop. S'imprégner de ses valeurs impliquent les jeunes dans leur propre développement sollicitant davantage les exercices de groupe. Les jeunes par la danse parviennent à surmonter certaines barrières sociales qui contraignent les relations sociales. Or ils apprennent à exploiter les travaux des collègues et leur demander conseils comme le montre les taux qui doublent, voire qui triplent concernant les échanges constructifs. Peu d'entre eux développent une prise d'initiatives. Cependant, les jeunes ont un talent pour l'imitation et l'assimilation de leçons en tous genres. Les chiffres (de 40% à 82%) de l'adoption de nouvelles techniques ou méthodes montrent que le breakdance favorise les danseurs à l'incorporation de nouveautés.

Beaucoup d'élèves estiment savoir gérer les aléas avec plus de 75% des questionnés le confimant en fin de parcours. L'autonomie est de rigueur dans ce type d'activité car la gestion de gorupe implique une attention particulière à l'égard des enfants. Les jeunes danseurs doivent négocier leur apprentissage en développant des stratégies d'optimisation de leur progression. La considération des équipements à disposition pour tout participant, rappelle que les jeunes sont conscients des conditions de pratique et s'organisent selon les modalités et les consignes en vigueur.

La plupart d'entre eux concilient plusieurs activités simultanément, que ce soit l'école ou d'autres activités. Très jeunes, les danseurs fixent leurs priorités en fonction de leurs obligations et comme les statistiques le manifestent, ils prévoient de manière des rencontres hors du cours de danse. Des moments extra-associatifs se prévoient entre les participants, notamment autour des responsabilités de chacun, de la gestion des locaux et des événements à venir. Les rendez-vous avec autres membres de l'association sont passéss de 36 à 68% au cours de l'année, montrant l'évolution dans les relations et l'implication de certains quant au fonctionnement de l'organisme.

Peu de danseurs prennent des responsabilités au sein de l'institution avec 40% de représentants qui se jugent investis dans la gestion et la cohérence du projet. L'engagement de tous permet comme en témoignent les données allant de 48 à 80% de s'intégrer au groupe. Les actions individuelles poussées dans le collectif contibuent au développement des jeunes. Les trente pourcents d'augmentation de moyenne concernant le rapport des danseurs aux autres disent que la collboration favorise le positionnement dans le groupe, la résolution de problèmes et l'expression de soi. Les jeunes prennent alors conscience de leurs capacités et de leurs compétences et n'hésitent plus à participer au développement et à l'apprentissage des camarades. Nombreux étaient ceux qui naturellement aidaient les collègues, mais on perçoit que cela progresse avec la pratique.

L'organisation des séances et la gestion du groupe sont sous la responsabilité des intervenants, ce qui explique le peu d'autorité, d'expérience et d'initiatives dont font preuve les adolescents.

L'encadrement et les propositions ne se concrétisent pas chez les danseurs qui laissent ces charges aux représentants de l'association. Savoir mener un groupe ne semble pas faire parti des prérogatives des participants, la planification de travail et la délégation de tâches correspondent aux missions du professeur de danse. Moins d'un tiers estiment devoir s'impliquer dans l'encadrement des leurs durant les séances. Sans doute compte tenu de leur jeune âge, une progression (de 8% à 52%) au cours de l'année est perceptible mais dévoile assez peu d'intérêts pour l'actualité sociale et pour la question de la vocation de breakdancer en termes de situations post- pratique.

Dans l'optique d'une projection professionnelle, les jeunes danseurs éprouvent des difficultés à estimer leur marge de progression dans leur pratique au sein de l'institution. Il paraît délicat pour eux de déterminer significativement les évolutions durant leur parcours. Durant leur saison de danse, les élèves emmagasinent des savoirs divers et engrangent des capitaux qui viennent enrichir leur curriculum. Une ascension importante de 8 à 64% pendant l'année permet d'observer une prise de conscience de la plupart des apprentis en ce qui concerne les facultés développées pendant la formation. Les jeunes prennent considération de l'acquisition de facilités et et de connaissances variées. Toutefois, l'orientation professionnelle, l'exploration des débouchés et l'identification de différents processus de recrutement concernant la pratique de la breakdance ne semblent pas être une priorité pour les participants.

Malgré tout, environ un tiers d'entre eux parvient à constituer un réseau social pouvant les conforter dans leurs démarches professionnelles ou scolaires. Ils n'anticipent pas trop sur leur avenir mais définissent clairement leurs besoins en trouvant rapidement des repères directs et accessibles.

b) Une analyse du panel du lycée

Pour *le lycée agricole,* peu d'absentéisme est à déplorer, un léger accroissement du taux d'absence s'est fait connaître, ceci est sans doute du aux échéances causées par les examens et la pratique d'autres sports possibles.

Au sujet de la situation de l'apprenant par rapport à l'environnement institutionnel, on observe qu'au sein du lycée, plus de deux tiers des élèves ont consicence des objectifs fixés par l'institution. L'association culturelle du lycée qui propose cete atelier communique aisément avec les élèves et cela a l'air de simplifier la compréhension du fonctionnement institutionnel.

Les jeunes ne semblent pas concernés par les dispositions à la pratique de la breakdance dans l'établissement, avec seulement un tiers des effectifs qui s'intéresse aux enjeux de l'institution sur la pratique à la fin du cycle de formation. La découverte de cette culture se manifeste par une augmentation de près de 50% sur la technique et les mouvements de base, ce qui confirme une certaine ignorance à la pratique. D'ailleurs les financements accordés à la dispense de cet atelier d'initation ont un certain intérêt (plus de 50%) pour les adolescents.

Néanmoins, les jeunes disposent d'une environnement cadré ou les services sont clairement définis et les personnels déterminés. La stagnation à 75% de connaissance des consignes d'hygiène et de sécurité au sein de l'institution montre un encadrement et une communication importante. Les apprentis trouvent leurs repères assez facilement et dans des délais rapides. Ils sont plus de 60% dès le départ de la formation à maîtriser l'organigramme, connaître les équipes techniques et s'être informés sur le planning et les conditions de formation. Le développement de ce genre de discipline trouve sa place au sein du lycée et permet à la jeunesse de définir des modalités de représentation de soi et d'optimiser les possibilités de reconnaissance entre élèves par l'activité et la performance.

Concernant l'avancement du projet institutionnel, on constate **d**ans la durée que les élèves comprennent davantage les tenants et les aboutissant de l'activité, avec un pourcentage qui triple allant de 22 à 66%. La teneur du projet culturel émis par l'établissement rentre en ligne de compte petit à petit dans l'esprit des jeunes. Un peu moins de la moitié avait identifié leurs motivations à la pratique du breakdance. Peut-être ce taux a considérablement augmenté notamment par l'acquisition de techniques et de moyens adaptés à l'expression et à l'activité de groupe.

L'appropriation et la maîtrise de méthodes font parti de l'instruction à l'école. L'atelier montre que le breakdance agit sur l'acquisition et l'utilisation de certaines techniques. Par la pratique et la mise en situation, les élèves doivent analyser et prendre du recul sur leur apprentissage.

Cette activité a semble t-il permis de développer des stratégies et des procédures méthodoligiques pour s'améliorer et performer. Ceci s'exprime par le chiffre avec un passage 17 à environ 60% dans la découverte de ses capacités techniques. Cette progression des élèves peut s'expliquer par la multiplication des échanges individuels ou collectifs avec l'intervenant allant de 28% au début de l'étude pour finir à 72% de concernés. Beaucoup ont du mal à surmonter les commentaires et critiques à l'initiation, puis les danseurs apprennent à tirer profit des remarques reçues lors de leur présentation avec deux tiers de représentants qui s'estiment convaincus par les réflexions portées par l'animateur.

Les participants étant internes, on peut sans doute comprendre la raison pour laquelle les discussions sur les projets des collègues stagnent à 72% le long de l'année. L'élaboration de suggestions constructives sur les projets des collègues vont crescendo et vont de paire avec le taux correspondant aux échanges entre élèves. Toutefois, la fréquence et la qualité des relations n'ont pas l'air de faciliter la définition de l'idée centrale et les thèmes dominants de leur projet avec plus d'un quart de danseurs qui se sentent à l'aise dans cet exercice, pour 55% en fin de cycle. Peu d'entre eux se jugent capables de faire un bilan des divers aspects de leur pratique mis en œuvre durant le projet. L'augmentation de 33% pendant l'année permet de comprendre que l'auto-évaluation est compliquée pour l'élève, mais avec le temps, il parvient à élaborer des réponses aux questions.

La présentation de son projet semble être un problème au commencement et s'estompe avec la pratique et sans doute les affinités avec les collègues. Les nouvelles modalités d'expression offertes par cette danse donnent aux élèves la possibilité de concevoir des supports de communication relatifs à leurs attentes et à leurs envies. Cela se traduit par une augmentation de 28% au cours de l'année qui signifie l'employabilité de la breakdance. Les élèves semblent plutôt sérieux et attentifs. Comme en témoignent les statistiques correspondant à l'adaptation aux attentes des autres membres et du professeur passant de 44 à 61% pendant l'année. Les interactions sont apparemment simplifiées. La question de la présentation de soi, de son projet au sein de l'activité et les rapports aux autres camarades montrent un accroissement allant du quart aà la moitié de l'effectif qui estime avoir plus d'aisance à la communication avec ses pairs.

Malgré l'entente entre les élèves et la promiscuité causée par la vie en internat, assez peu d'élèves parviennent à écouter et tenir compte des critiques des collègues avec un taux qui s'élève à 44% en fin d'année. De même, se mettre en avant et émettre des propositions semblent complexes.

Sur la quetion de l'auto-apprentissage, on passe du simple au double d'effectifs (de 34 à 72%) s'adaptant aux techniques de la breakdance. L'entraide paraît indissociable à la pratique des lycéens. Le retour sur leurs acquis leur permet de définir leur progression et cette démarche concerne 44% des élèves au début de l'année scolaire pour 72% à la fin. La participation du collectif dans le développement individuel se réalise par accompagnement et soutien dans l'apprentissage.

En termes de gestion de projet, de travail en équipe, de création de réseaux, la plupart des apprentis expriment des difficultés à spécifier les objectifs de ce projet culturel comptant 50% des effectifs à la clé de l'atelier. L'encadrement scolaire et l'expérience de l'intervenant contribuent à la découverte et à la connaissance de la culture et notamment de la breakdance.

Bien que peu renseignés sur le sujet, les danseurs apprennent progressivement à exploiter les travaux des collègues. Dans la même lignée, l'adoption de nouvelles techniques est marquée par une progression allant de 17 à 50% montrant l'assimilation significative pour la moyenne effective. Solliciter les conseils semble être une preuve pour certains même si deux tirs d'entre eux considèrent à la fin du cycle pouvoir sans hésitation demander coneils à un autre membre.Toutefois, proposer des stratégies de travail ne semble pas être dans les cordes des jeunes danseurs qui expliquent par les statistiques, que la gestion des aléas est plus simple à gérer qu'élaborer un plan de travail pertinent et efficace. Le partage des équipements avec un taux de plus de 60% toute l'année montre une certaine habitude à l'usage et aux dispositions logistiques quant à leur pratique usuelle notamment à travers les cours d'EPS même si opter pour une voie commune d'action semble délicat. Le respect des consignes et les modalités encourues par la pratique du breakdance au lycée répond au règlement intérieur de l'établissement et aux règles de savoir-vivre.

Dans ce cadre, hors devoirs, les adolescents éprouvent des difficultés à fixer un cadre propice à l'accomplissement de soi. Avec à peine 60% d'élèves à la fin de l'année qui arrivent à jongler entre plusieurs activités ou à prendre des initiatives quant au fonctionnement du lycée, les jeunes se sentent pour nombre d'entre eux intégrés et sont prêts à prévoir des rencontres avec les collègues comme le montre la stagnation à 72% toute l'année. La structure associative lycéenne permet aux élèves de facilement se positionner dans le groupe et de rendre compte de ses qualités avec presque les trois quarts d'effectifs qui s'estiment concernés. Le cadre de vie en internat favorise les échanges et le partage par essence, mais dans la pratique du breaking au sein de cet atelier, la collaboration entre les membres semblent dès le départ importante. Elle connaît une forte progression au cours de l'année.

Surmonter des problèmes individuellement ou collectivement posés par le cadre ou par l'application d'exercices données par le professeur, devient monnaie courante pour les apprentis danseurs. Cela passe par la cohésion entre les jeunes et la cohérence dans les actions. Peu d'élèves (à peine 50%) pensent qu'ils sont capables de prendre des initiatives relatives à l'organisation ou au groupe. Pour eux, l'intervenant et le service éducatif doivent gérer et encadrer les adolescents pour les conforter dans leur développement. On constate que les élèves sont peu investis dans la transmission d'instructions et dans la régulation de l'activité. C'est le professeur qui use d'une certaine veritcalité des relations qui implique à l'animateur de devoir donner des directives et mener le groupe comme une classe.

De même, les responsabilités liées aux stratégies d'apprentissage et à la régulation du cours ne font pas partis des préoccupations des élèves. D'ailleurs, moins de 40% d'entre eux s'intéressent à l'actualité sociale et au devenir de la breakdance.

Dans l'optique d'une perspective professionnelle, étant lycéens, leur cursus scolaire est prédominant pour beaucoup d'élèves. Leur usage du breakdance fait souvent office de loisirs, de moment de détente. L'estimation de leur progression en termes techniques Hip hop est alors délicate pour eux. Leur apprentissage leur a permis pour environ 40% des danseurs de pouvoir s'orienter plus facilement dans un secteur professionnel, ou tout du moins de commencer à s'y intéresser. Bien que très peu ait identifié leur vocation, quelques uns se sont penchés sur les différents processus de recrutement affiliés au breakdance et à d'autres champs d'activité. Pour autant, ils se sentent capable d'identifier les personnes dans leur réseau susceptibles de les aider dans leur prospection avec des chiffres allant de 23 à 39% chronologiquement.

c) Une analyse du panel de la cité universitaire

Pour *la cité universitaire,* peu d'absents sont à comptabiliser. Au fil de l'année, moins de 50% ont arrêté. De facto, les statistiques sont à relativiser avec l'absentéisme créant des variations.

Concernant la situation de l'apprenant par rapport à l'environnement institutionnel, dès le début de l'année, les étudiants semblent avoir ciblé les objectifs fixés par l'institution et connaissent le réglement interne au lieu de résidence avec 80% de personnes concernées. La breakdance n'a pas l'air très connu des apprentis car la moitié d'entre eux se sont renseignés quant aux tenants et aboutissants du développement de cet atelier contrairement à l'intérêt pour son financement et l'organisation que ce type de dispositifs implique. D'ailleurs, la plupart découvre la discipline et plus ou moins l'univers Hip hop puisque 45% affirment connaître certains pas et mouvements.

Apparemment, les étudiants ont plus facilement repéré les équipes techniques et intervenants que le reste du personnel. En effet, l'identification de l'administration et autres employés ainsi que le respect des consignes de l'établissement ne semblent pas préoccuper les jeunes (stagnation à 50%). Quant à l'organisation propre à l'atelier d'initiation au breaking, les apprentis paraissent plutôt informés sur le planning et les conditions de formation. Bien que la communication sur les activités universitaires soient claires, l'ignorance concernant cette danse fait que les initiés n'ont pas forcément notion des possibilités d'expression et représentation.

Avec moins d'un tiers de membres au début de l'année qui perçoit des modalités de reconnaissance de soi, à la fin de la formation, c'est plus de 50% des effectifs qui estiment pouvoir utiliser la breakdance comme support de représentation. Compte tenu des informations relayées par les divers services étudiants, les trois quarts des pratiquants ont cerné la nature de l'activité et comprennent assez facilement les enjeux que la pratique du breakdance implique dans un établissement public.

Toutefois, les étudiants ne se sentent toujours à l'aise dans la définition des objectifs du projet cutlturel de l'institution. Une stagnation à 60% des jeunes montrent que les objectifs techiques et les moyens pour parvenir à réaliser ce projet sont pour eux, difficiles à expliquer. Peu d'entre eux arrivent à reconnaitre et mémoriser les techniques Hip hop. Pas plus de la moitié des effectifs savent définir leurs propres motivations et la restitution de certaines connaissances et éventuellement l'élaboration d'une quelconque initative semblent compliquées.

Pour initier et conforter les jeunes dans leur apprentissage, environ la moitié des danseurs ont pris le temps de d'échanger avec l'intervenant et les responsables. Cela a notamment pour intérêt de faciliter l'exercice la présentation du projet pour les élèves (avec 20% de représentants). En effet, la question de la définition du projet de l'élève s'insérant dans le projet institutionnel est un problème important dans l'initiation des jeunes. Néanmoins, ils apprennent à tirer profit des remarques reçues lors de leur présentation, avec plus de 50% de pratiquants qui discutent mutuellement de leurs projets respectifs.

Ces échanges ne sont pas uniquement liées à la breakdance, mais une proportion importante d'élèves reviennent sur leurs prestations et débattent sur des possibilités d'amélioration. Beaucoup d'apprentis sont des débutants, et environ 25% savent faire un bilan de leur pratique ainsi que répondre aux questions d'autres membres.

À la fin de l'année, 60% des étudiants peuvent argumenter, faire un retour sur les divers aspects de la danse Hip hop mis en œuvre au cours du projet et présenter son projet.

Peu d'entre eux développent la faculté de savoir concevoir des supports de communication adaptés avec 45% de jeunes qui s'adaptent à la culture Hip hop à ses codes et vecteurs de transmission. Une stagnation à 60% toute l'année concernant l'adaptation aux attentes de l'interlocuteur montre que les danseurs ont déjà certains acquis dans les rapports institutionnels. Mais il apparaît compliqué pour eux de présenter leur activité comme le décrivent les chiffres allant de 30 à 50% au cours de l'année.

Les élèves développent progressivement certaines compétences et passent du simple au double relatif à 50% des effectifs qui savent rendre compte aux partenaires. Sans obligatoirement se connaître, les danseurs écoutent les autres membres et tiennent compte des critiques des collègues à 60% en fin de saison universitaire. Les interactions se font assez facilement dans ce cadre même si peu d'élèves décide de se mettre en avant et de proposer ses idées aux collègues. En effet, l'on passe de 20% des pratiquants à 45% d'entre eux en fin d'année.

Concernant la question de l'auto-apprentissage, on se rend compte que les étudiants s'adaptent plutôt aisément à cette discipline avec des statisitques qui grimpent de 20 à 60% dans l'acquisition de nouvelles techniques. Chacun essaie de contribuer à l'amélioration de méthodes ou techniques des autres comme en témoigne la nette progression de 15 à 60% d'élèves qui s'implique davantage dans le groupe. Pour apprendre rapidement, 60% d'entre eux ont réalisé un retour sur leurs compétences techniques. Au-delà des enseignements au cours de breakdance, les danseurs semblent développer des compétences personnelles utiles dans d'autres domaines d'activités et pour ce faire, ils n'hésitent pas à solliciter des collègues pendant leur parcours.

Au sujet de la gestion de projet, du travail en équipe et de la crétion de réseaux, pouvoir expliquer les grandes lignes à court- moyen et long terme du projet culturel semble être une tâche complexe pour les étudiants. À peine 50% à la fin de l'année s'estiment capables de présenter les objectifs et orientations de l'activité.Entre 30 et 40% des danseurs tirent bénéfices des travaux des collègues pour 60% en fin d'année. Environ un tiers des jeunes bravent leur timidité et parviennent à solliciter sans hésitation les conseils d'autrui. Moins de la moitié d'entre eux arrivent à incorporer de nouvelles techniques ou méthodes brekdance suite aux cours de danse tout au long de l'année universitaire. De plus, la prise d'initiatives est quasi absente de l'esprit des pratiquants qui sont à peu près la moitié de l'effectif à déterminer un raisonnement et à sélectionner une piste d'apprentissage.

La moitié des pratiquants estiment savoir gérer les aléas et 60% pensent pouvoir fixer des priorités et s'organiser pour partager le matériel et les ressources. Les étudiants sont souvent pris par plusieurs activités parallèlement, et 75% jugent savoir estimer et respecter des délais et répondre à leurs engagements. Les jeunes ne semblent pas venir à cet atelier pour se responsabiliser et prévoir des rencontres avec les collègues ne font pas partis de leurs priorités. Leur intégration dans le groupe résonne avec leur facilité à se positionner dans celui-ci. En effet, peu d'engagement au sein de l'institution réduit le potentiel de chacun dans le fait de rendre compte de ses qualités aux autres.

Les danseurs par la force des choses combinée à la complexité technique du breaking, collaborent au fil de l'année pour progresser et surmonter certains obstacles collectivement. C'est un peu plus de la moitié des effectifs qui considèrent participer à la progression d'autres membres. Aider les collègues dans un domaine maîtrisé devient une règle d'usage bien que les décisions à prendre concernant l'organisation du groupe n'a pas l'air de les intéresser. D'ailleurs, tout ce qui caractérise l'encadrement pédagogique, la gestion de groupe et la transmission d'informations, les élèves ne donnent pas l'impression d'une implication débordante. Avec 30% de l'effectif intéressé, déléguer certaines tâches, transmettre des instructions ou mener un groupe sont des responsabilités en trop pour l'apprenti.

Enfin, 20% pendant toute l'année s'intéressent par l'actualité et par la connaissance des tenants et les aboutissants des situations post-pratique. Dans une projection professionnelle, les étudiants éprouvent quelques difficultés à estimer les gains apportés par cet enseignement institutionnel. Ils ont du mal à situer leur marge de progression et se demande pour la plupart ce que cela va pouvoir leur apporter dans le futur.Même si près de 25% de pratiquants explorent les statistiques du marché de l'emploi, ce taux est contrasté par une réflexion sur l'orientation professionnelle et la construction d'un réseau social.

4. Les effets de l’apprentissage de la Breakdance sur l’individu

4. 1. Un apprentissage par cohésion et ritualisation

a) La vocation humaniste par le jeu

Dès l'enfance, le jeu favorise la compréhension du monde extérieur par des mécanismes analogiques entre les consignes d'application de ce même jeu et les règles de conduites en société. L'apprentissage de la breakdance se concrétise dans la mise en place d'exercices ritualisés qui sollicitent le danseur dans une participation active à la cérémonie. Le divertissement fait partie intégrante des arts Hip hop qui cumulent découverte, pédagogie et expression libre. Chaque adhérant au mouvement par la danse construit son identité. Sa personnalité à lier au collectif, développe sa conscience et participe à l'émission de sa pensée, à la vue de tous, dans le respect des codes culturels de la communauté. Se distinguant des schémas institutionnels, les expressions Hip hop ont la même fonction régulatrice et la même ambition de socialiser les individus.

« (..) lors de la scolarisation, l'activité de groupe fera découvrir à l'enfant la coopération (..) où le résultat d'une action ne dépend pas seulement de lui, mais de l'enfant collectif. »[551]

C'est dans l'activité collective que le jeune parviendra à s'instruire, s'éduquer et se forger une personnalité au-delà des tout conditionnement, conformisme ou influence des représentations sociales comme repères hiérarchisant ou critère de stigmatisation. Le contrôle social imposé par les institutions nécessite pour chacun de parfaire ses conduites en société afin de correspondre aux exigences normatives et aux pratiques sociales légitimes.

Au sein de la communauté Hip hop, les danseurs peuvent se réunir sous la même bannière, celle de la tolérance et de l'universalité, qui vise l'intégration et la socialisation de chacun des membres sans pour autant qu'il surgisse une quelconque discrimination ou qu'il ne s'impose une domination de certains sur d'autres, influant alors sur les comportements individuels en les limitant à un idéal de conduites. *« L'individu pour être bien intégré au groupe d'activité, cherche à se faire accepter et à se faire reconnaître par ses pairs. Pour cela, il doit tenir compte de l'effet produit par son comportement sur eux et régler ses attitudes sur ce qu'il ressent être la norme de fonctionnement du groupe,en son sein. L'affirmation de soi peut se faire à travers des attitudes réalisatrices et d'achèvement par rapport aux normes du groupe. »*[552]

Ainsi, les interactions entre membres dans le groupe sont essentiels à la formation de l'état d'esprit du collectif. Sous la forme de jeux et de rituels ludiques, la socialisation des pairs dans le Breaking se réalise dans l'activité et se matérialise dans l'effort partagé qui formalise le discours. Les danseurs se forgent une mentalité en fonction de leurs attributs, leurs apprentissages collectifs et l'adaptation aux normes de la communauté Hip hop.

b) Des effets significatifs par la pratique

L'enseignement de la Breakdance suggère le passage d'une motricité ordinaire à une motricité symbolique ; d'un jeu à stimulations sensorielles à une implication personnelle ; d'un corps silencieux à un corps inducteur de sons d'un espace proche et avant à un espace varié multidirectionnel ; d'une représentation du réel à l'interprétation du réel d'un jeu solitaire à une action en harmonie avec les autres; d'une expression confuse à un projet lisible par le spectateur ; d'une pensée convergente à une pensée divergente.

551 Le Boulch J., *Mouvement et développement de la personne* ; Éditions Vigot ; 23 rue de l'école de Médecine ; Collection Essentielle ; 75006 Paris, 1995.
552 Saint-Arnaud Y. *Les petits groupes, Participation et animation*; Édition Chenelière éducation ; 2008 ; Montréal.

Sa dispense envisage la transmission d'un contenu varié qui trouve sens dans le temps à travers la fréquence de pratique et le travail idividuel fourni. A la fin du cycle, l'apprenti doit être capable de maîtriser des techniques corporelles nouvelles et variées, d'investir l'espace, temps, énergie en rapport avec la musique, de créer et organiser une mise en scène collective pour servir un propos expressif mais aussi de comprendre et être sensible à la prestation des autres. Il doit alors savoir identifier les grands courants du Hip hop, exploiter les techniques apprises en relation avec la musique, l'espace/temps/énergie afin d'enrichir une idée ou une émotion à exprimer, organiser un scénario à plusieurs en exploitant les acquisitions techniques dans un espace scénique déterminé et enfin apprécier l'idée chorégraphique développée et l'interprétation.

L'essentiel pour les apprentis est de connaître et maîtriser différentes techniques dans chacun des styles, d'identifier et réaliser des dissociations segmentaires jambes, bassin, buste, bras, tête (prendre conscience du placement du bassin et du rôle équilibreur des bras), d'enchaîner des déplacements avec des changements d'appuis, de réaliser des déséquilibres-équilibres, des sauts, des tours et demi-tours coordonnés, des chutes, des déplacements et des mouvements bloqués au sol, de varier les vitesses de réalisation (temps), les mouvements fluides et saccadés (énergie) et investir des espaces différents (air, debout, sol, droite, gauche, avant, arrière).

De façon générale, le pratiquant doit jouer sur les contrastes à divers niveaux soit lent/vite, simultané/différent (pour le temps), contraction/relâchement, mobilité/immobilité, lourd/léger (pour l'énergie), haut/bas, loin/près (pour l'espace). En relation avec la musique, ceci est envisagé en vue d'identifier les pulsations, les phrases musicales, les contretemps, d'orienter la création par rapport au spectateur, de construire un début et une fin en relation avec des repères temporels, d'organiser des séquences chorégraphiques sous la forme de couplets et de refrains en précisant les orientations et les trajets ; en proposant des évolutions de groupe en jouant des contrastes avec le tempo. Le fait d'imaginer des moments et des points de rencontre influe sur la construction d'un scénario en exploitant la musique pour renforcer l'émotion ou l'idée à communiquer.

Le danseur doit savoir respecter la prestation des autres en regardant en silence et en cherchant à saisir l'idée ou l'émotion qu'ils cherchent à transmettre. Il donnera son avis après avoir identifié les indices de concentration, les éléments chorégraphiques et la qualité des mouvements.

c) L'engagement des membres dans le collectif

En s'inscrivant, chaque membre se voit imposé des règles par l'établissement et l'engage à se projeter vers l'avenir par un accompagnement éducatif. Il naît une conjugaison des propriétés de la breakdance avec une optique d'intégration citoyenne. A partir de critères d'évaluation marqués par leur aspect évolutif, la modernisation de la breakdance au-delà de la pratique purement physique envisage par ce vecteur, de former la jeunesse à la citoyenneté et de l'inclure dans la société.

Le parcours du candidat est important tant sur le niveau scolaire avec le nombre de langues parlées, les diplômes obtenus (envisagés), l'inspiration aux arts du spectacle (hip hop - breakdance),... qu'institutionnel au niveau de sa situation actuelle, en tant qu'adhérent à un club et quel avenir à définir (destin professionel). Son rapport à la breakdance relève de son expérience dans le domaine, ses motivations (objets), l'acquisition d'une certaine condition physique et d'un niveau acrobatique (figures spécifiques), en s'interrogeant sur les raisons de l'adhésion à cet atelier.

De plus, des critères collectifs s'ajoutent et informe sur les capacités à être conciliant, convaincant, coopératif, diplomate, enjoué, entreprenant, ferme, flegmatique, fin, franc, jovial, liant, loyal, maître de soi, prévoyant, raisonnable, résolu, subtil, travailleur... Cela dégage 9 profils selon les individus répondant à une échelle d'estimation auto-évaluée nous renseignant sur la personnalité du participant; à savoir s'il est Énergique et dynamique, Sociable, Tenace, Intelligent socialement, Ambitieux et confiant, Réflexif et circonspect, Optimiste, Sincère, Pondéré. La notion d'auto-apprentissage tend à mesurer la participation à des ateliers collectifs confortant l'individu à devenir un citoyen responsable. Par le fait de développer le respect des autres/ de soi/ de la loi avec une certaine autonomie, la mise en place d'une charte de vie en collectivité permet de solliciter l'engagement de chacun par le développement d'actions citoyennes, la formation de représentants, une implication des membres dans la vie de l'institution, l'encourageant à l'éducation à la santé et à la citoyenneté (développement durable)...

Dans une optique de découverte ou d'initiation, la situation de l'apprenant est essentielle à comprendre dans son rapport à l'environnement institutionnel. Des données objectives sur trois niveaux sont à considérer. Tout d'abord, les critères individuels sont à déterminer comme l'âge, le lieu de naissance, la nationalité, le lieu de résidence, l'état civil (circonstances), l'état de santé (handicap)... Puis figurent ceux relatifs à la pratique, à la profession des parents, au financement de l'activité, à la logistique (nourriture, transports, logement, soins, sorties)...

Enfin, des critères propres au Breaking sont utiles à la compréhension de l'activité telles l'acquisition des bases techniques, la mise en situation artistique, les créations individuelles ou collectives, la maîtrise acrobatique (sur sol ferme), le jeu d'acteur, les dispositions corporelles (tonico-émotionnelle) et les qualités physiques et artistiques du corps en jeu ainsi que la tenue vestimentaire appropriée...

d) Une forme d'autogestion dans l'apprentissage

Longtemps dans l'autodidaxie, les danseurs Hip hop voient leurs coutumes et leur pédagogie se modifier avec l'institutionnalisation de la pratique.

« L'atelier de danse autodidacte donne à voir la confrontation des manières de faire et d'apprendre à l'issue des cours avec celles qui relèvent de l'expérience entre soi, de la « débrouille autodidacte. L'apprendre entre soi domine leur pratique quotidienne du Hip hop. »[553]

Les préceptes et usages d'origines sont toujours d'actualité et les plus acharnés ou férus de la discipline n'hésitent à se retrouver en dehors des cours pour se perfectionner et renouer également avec traditions. Malgré l'évolution de la discipline et de son objet, des puristes restent en activité.

« Réussissant à dépasser les difficultés techniques et à s'améliorer régulièrement, ils font peu à peu de leur activité le mode principal de valorisation de soi, ainsi que leur espace principal de sociabilité, qui s'étend bien au-delà de la structure institutionnelle où ils s'entraînent. »[554]

Quelque soit l'endroit ou les partenaires, les étapes fondatrices comme la préparation avant la mise en activité est de rigueur comme une obligation au-delà du rituel. Chaque danseur privilégie certains aspects de préparation pour ne pas risquer les blessures ou susciter l'angoisse lié au danger.

« En général, les danseurs insistent beaucoup sur l'échauffement des épaules, des articulations poignets et sur l'assouplissement des adducteurs. Les experts utilisent davantage de supports pour l'entraînement ainsi que des protections. »[555]

La Breakdance s'envisage comme une activité sociale où chacun peut apporter quelque chose à l'autre aussi bien dans e défi que dans la connaissance sur la santé ou le bien-être. La danse devient un facteur de socialisation et de cohésion en favorisant des échanges constructifs sur soi et sur la discipline qui touche une multitude de sujets parallèles.

553 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
554 *Ibid*.
555 *Ibid*.

« Les défis durent sans interruption, les figures s'enchaînent les unes aux autres, un danseur après l'autre. Tous les danseurs s'applaudissent, s'encouragent, se donnent des conseils. »[556]

Avec mesure ou modération, chaque participant incite à la production et se dessine des relations d'entraide, de solidarité dans la performance et la réalisation de soi.

« Le goût (le kif) s'acquiert au fur et à mesure que le danseur dépasse les premières difficultés techniques et parvient à se « débrouiller » et devient « digne » de prendre place au cœur de la salle, pour faire une figure, ou de faire le spectateur autorisé à applaudir. Cette dignité s'accompagne du déni des cours formels et de l'apprendre pédagogique censé être destiné aux « petits » et aux filles. »[557]

Cela procure chez les danseurs une stimulation supplémentaire à l'accomplissement de soi trouvant alors des repères dans l'altérité grâce au fait de surmonter la complexité de l'apprentissage de la Breakdance. Le fait de défier la gravité, autrui, et soi-même donne à l'adversité une force qui permet aux danseurs de s'affranchir de toute timidité, dans la plus sincère expression corporelle.

4. 2. Des acquis diversifiés via le ludisme

a) Adoption d'un langage corporel Hip hop

La relation dans l'activité collective se perçoit à travers des comportements particuliers et une attitude propre à la culture Hip hop. Élément fondateur au partage et moteur d'échanges, des habitudes communicationnelles se développent, se démarquant des codes culturels déjà connus.

« Le langage corporel s'exprimant par des mimiques, des postures, des attitudes, des gestes, des contacts, des échanges visuels, des sons... manifeste une importance du corps dans les relations interpersonnelles et la communication... au centre de la relation à autrui. »[558]

Le corps devient notamment dans la danse Hip hop un medium permettant de communiquer. À travers une normalisation de l'emploi corporel à des fins expressives, les danseurs oscille entre une réflexion sur soi et une décentration vers l'autre. La forme spectaculaire, vive et acrobatiques propose une technicité qui sollicite l'attention et l'interprétation de tous.

556 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
557 *Ibid*.
558 Le Boulch J., *Mouvement et développement de la personne,* Éd. Vigot, Coll. Essentielle, Paris, 1995.

« Cet équilibre tonique va de pair avec une stabilité émotionnelle. La dynamique de l'action a un double versant : interne par l'affectivité (émotion, sentiment, intime) et externe par la motivation (tendances, besoins, aspirations, désirs). »[559]

Ce partage entre la sphère personnelle et l'identité collective place le danseur dans une configuration instable comblée par l'encadrement Hip hop amenant ludisme et divertissement et compensée par un apport technique et artistique lié à la prouesse et l'épanouissement dans l'acte.

« La satisfaction d'un besoin psychologique se lie souvent à l'expression de sa propre autonomie et de sa propre efficacité. Le plaisir ne sera plus alors lié seulement au résultat obtenu, mais parfois plus à la sensation d'avoir vaincu une difficulté que l'on s'était soi-même imposée ou à laquelle on s'est soumis. »[560]

Les règles des rituels Hip hop qui régissent les modalités de pratique du Breakdance jouent un rôle stimulateur et ludique dans l'accomplissement de soi par la performance et la transmission d'émotions à travers la corporéité.

« Le jeu libre sous ses différentes formes représente pour l'enfant des situations où précisément il pourra vivre l'expérience de sa propre efficience. Chez l'adolescent et l'adulte, l'activité sportive peut également dans certaines conditions jouer le même rôle. Dans ce cas, il s'agit le plus souvent non pas de la valorisation de l'effort accompli pour réaliser ses propres buts, mais de l'approbation résultant d'une efficacité objective dans la réalisation d'un tâche, voire d'une performance. »[561]

Comme pour des activités ludiques, les danseurs s'engagent dans un défi physique qui implique une mise en scène de soi pour communiquer un sentiment personnel. Une certaine théâtralité au travers du spectaculaire peut être développée pendant l'exécution chorégraphique. La breakdance permet de s'exprimer par des moyens détournés comme le mime ou le langage corporel.

559 Le Boulch J., *Mouvement et développement de la personne,* Éd. Vigot, Coll. Essentielle, Paris, 1995.
560 *Ibid.*
561 *Ibid*.

b) Un apprentissage psychomoteur

Ce type d'activité encadrée permet à la jeunesse de s'affirmer en tant que personne et de se sentir accompagnée par un collectif au nom d'un état d'esprit et d'une culture identitaire forte.

« L'expression authentique d'une personnalité qui se manifeste dans ses gestes, ses attitudes, ses paroles ne peut être donc que pure spontanéité. Elle doit s'inscrire dans des « moules sociaux », elle est donc modelée par un contrôle volontaire de la mimique correspondant à un véritable apprentissage social. »[562]

La dispense de cours implique l'adoption de règles qui relaye l'individualité à un rapport collectif et tolérant. L'effet de groupe favorise l'apprentissage d'une intelligence sociale qui se traduira par une interprétation artistique parfois critique, mais modérée par les rites Hip hop.

« Les expériences vécues du sujet dans ses relations avec son milieu humain selon le caractère empathique ou répressif de ce dernier ont une influence considérable sur le « naturel de l'expression » et en particulier sur l'attitude corporelle et la gestualité dans ses rapports avec la personnalité globale. »[563]

Relatif à la représentation symbolique du corps, l'apprentissage psychomoteur est considéré comme un élément fondamental d'éveil et de perfectionnement compris dans l'offre de formation par les ateliers d'initiation et de pratique de Breakdance.

« L'apprentissage psychomoteur dans le domaine du sport d'après Leist en 1981, s'intéresse « non pas à l'aspect productif de la motricité en tant que performance et système de performance dans l'accomplissement de certaines tâches, mais au produit en soi qui voit le jour à cette occasion. »[564]

La configuration d'un atelier de danse Hip hop plus axée sur le défi, implique les apprenants dans un nouveau schéma pédagogique correspondant au fait d'*« « Apprendre », qui indique l'action de prendre, d'assimiler, donc une acquisition voire d'une croissance et d'un enrichissement pour mieux répondre à certaines exigences.*

Selon Leist en 1982, *« on peut définir l'apprentissage comme un accroissement d'expérience qui s'exprime par une modification du comportement et du vécu. »*[565]

562 Le Boulch J., *Mouvement et développement de la personne,* Éd. Vigot, Coll. Essentielle, Paris, 1995.
563 *Ibid*.
564 Arturo Hotz, *Apprentissage psychomoteur*, Éd. Vigot, Coll. sport + enseignement, Paris, 1985.
565 *Ibid*.

D'après Roth en 1976, *« la mémoire est plus qu'une capacité de « rétention », c'est l'aptitude à exploiter les expériences vécues de telle sorte qu'avec le temps, le sujet soit en mesure si possible consciemment de perfectionner tous les systèmes et de les organiser en fonction d'une heureuse réalisation de lui-même et de la domination de la situation. »*[566]

Singer estime que, *« même s'il y a par ailleurs une multitude d'objectifs d'apprentissage, l'objectif primordial est la maîtrise d'une tâche et l'acquisition d'une technique. »*[567]

Ainsi, la notion d'apprentissage tend à démontrer l'acquisition d'une technique ou d'une compétence. Ouvrant des possibilités à son acquéreur, son assimilation des conventions sociales et des savoirs mis en valeur lui permettra de se développer, s'enrichir personnellement et s'intégrer.

c) Acquisition d'adresse par la gestualité

Différent du verbal, le dansé suppose le transfert du discours de l'oral au corporel. Le corps développe une gestualité par adaptation. Il réalise un travail psychomoteur et interprétatif pour se destiner à l'évocation de sentiments. Quels sont les effets physiques et cognitifs de la danse ?

« Le geste déclenche dans le corps du spectateur une empathie musculaire, une identification avec le danseur. Il éveille un monde de sensations kinesthésiques (sensibilité des muscles au mouvement) et coenesthésiques (sensibilité des organes internes) faisant naître une sorte de danse interne invisible qui le prépare à recueillir, reproduire, imiter le mouvement reçu. »[568]

Des opérations cognitives aux conséquences physiologiques sont à intégrer dans la communication à travers la pratique de la Breakdance. Le corps répond à des stimulations neurologiques qui découlent de processus liés aux perceptions de sens, déterminant par rationalité la capacité à comprendre ou reproduire ces enchaînements de mouvements. L'assimilation de gestes ou l'acquisition de techniques ne se réalise pas sans travail acharné et consiste principalement à analyser les gestes d'autres pour se les approprier par tâtonnement et l'expérience.

566 Arturo Hotz, *Apprentissage psychomoteur*, Éd. Vigot, Coll. sport + enseignement, Paris, 1985.
567 *Ibid*.
568 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.

« L'imitation n'est jamais parfaite car elle n'est pas mécanique ; ce qui est répété est toujours légèrement différent du modèle initial. Chacun est intéressé à capter le mouvement de l'autre, justement dans la différence avec soi, l'écart qui l'appelle. Imiter ou être imité ; voir ou être vu ; le dispositif des danses se fonde sur cette circularité d'échanges entre recevoir et donner. »[569]

Au sein du groupe se marque une interdépendance pour la régulation des relations entre les membres, mais aussi dans la concrétisation d'un projet commun. Toutefois, l'altérité est également essentielle dans l'apprentissage et l'accommodation aux techniques Hip hop. La Breakdance est une danse complexe par son empreinte culturelle et par sa déclinaison technique qui énumère une diversité de figures classiques sur lesquelles chaque danseur pourra s'affirmer en y apportant sa propre touche. Les mouvements suivent un modèle de base qui sera guindé selon les capacités ou la personnalisation du danseur en prenant en compte le situationnel influant sur la prestation.

« Au fond la forme reçue représente l'énoncé gestuel et rythmique. La différence individuelle s'exprime dans l'énonciation, le style, marqué pour chacun par son histoire individuelle. C'est ce qui donne à la danse une fonction de langage dans lequel chacun peut dire sa singularité à travers un code collectif. »[570]

Par leur rapport à la culture Hip hop, les breakdancers malgré un ensemble de mouvements prédéfinis, envisagent de renouveler les techniques de base en améliorant par leurs interprétations la figure en adaptation au contexte de représentation. Selon le lieu, l'émotion ou encore la forme au moment de la prestation, les danseurs inaugurent de nouvelles phases ou font part gestes innovants pour impressionner les autres par leur style personnel.

d) Une assimilation par processus d'imitation

Selon les circonstances, la manière de proposer ses enchaînements optera pour développer un caractère innovant qui s'inscrit dans une démarche à la fois de reproduction et d'invention à travers l'enchaînement chorégraphique. Il est question ici d'imiter ou de créer pour signifier un questionnement ou un raisonnement par le geste dansé.

Dans les codes originels, les breakdancers innovaient pour répondre à la notion de défi et impressionner par le spectaculaire de la performance.

569 Schott-Billmann F., *Le besoin de danser*, Éd. Odile Jacob, Paris, Janvier 2001.
570 *Ibid.*

Désormais par l'emprise institutionnelle, la pratique s'élabore sous forme de cours d'initiation ou de découverte de la culture Hip hop et des techniques du Breaking. L'acquisition de savoirs se traduit par une assimilation des codes cumulée à l'apprentissage des mouvements qu'il faudra parfaire à force d'application et d'exercices.

« Le niveau d'engagement personnel est différent s'il s'agit d'imiter ou de créer. L'animateur qui guide l'exploration peut solliciter plus ou moins l'esprit inventif du groupe grâce à ses consignes qui seront plus ou moins ouvertes ou fermées. »[571]

Dans ce cadre, l'intervenant modère l'activité et décide de solliciter ou non, selon les niveaux et bien d'autres critères, de susciter ou bien provoquer la création. La gestion du cours implique une cohérence dans les exercices qui met en avant certaines dimensions plus que d'autres. Bien souvent, la maîtrise technique est une base à acquérir et solidifier pour ensuite parvenir à concilier un discours aux enchaînements afin de pouvoir faire appel à l'inventivité des apprenants.

« La consigne fermée laisse relativement peu d'initiatives aux participants, tandis que la consigne ouverte ouvre le champ des réponses individuelles en sollicitant l'imagination ; elles conviennent bien à un groupe inventif et avancé mais laissant désemparés les débutants. »[572]

Les disparités de niveaux entre les membres ne favorisent pas un contexte adéquat à l'incitation à produire des mouvements nouveaux. L'animateur est surtout engagé à mettre à dispositions ses savoirs dans l'optique d'enseigner les rudiments techniques aux apprentis. Il cible les besoins et intervient de sorte à ce que les danseurs amateurs s'adaptent aux conditions rythmiques qu'impose la musique et physiques que comprend cette discipline.

« C'est en s'appuyant sur les formes et structures de la musique ainsi que sur son caractère expressif que, peu à peu, improvisation et composition réalisent un rapport de plus en plus fin entre les mouvements et la musique. »[573]

Par la fréquence, l'application et la ténacité, les jeunes danseurs s'accoutument au tempo et aux techniques permettant d'ajuster leur danse à la musique. La capacité à adapter leurs pas avec les rythmes musicaux se développe au fil de la pratique et participe à la réalisation de nouveautés. La gestion du « beat » à synchroniser avec la gestuelle, demande aux danseurs une certaine expérience.

571 Meunier-Fromenti J., *Musique et mouvement*, Éd. Vigot, Paris, 1991.
572 *Ibid*.
573 *Ibid*.

4. 3. Une formation civique grâce à l'universalisme

a) Par la musique, un sens du rythme et une oreille

Par essence, toute danse se rapporte à des éléments sonores plus ou moins instrumentalisés. En ce qui concerne la Breakdance, l'usage de sonos et la contribution de DJ's définissent l'impact musical sur les conditions de pratique. Il est alors important de souligner. Cette danse se fonde sur les rythmes de percussions qui comme une partition ou un métronome dictent les pas des danseurs. Reprenant des principes élémentaires des cérémonies rituelles des sociétés traditionnelles africaines, la musique est essentielle à la ritualisation des codes relatifs à la Breakdance. Aussi, *« Le rythme est partout. Il est au cœur même de la nature, des plus grandes aux plus petites manifestations. »*[574]

Que ce soit du point de vue de l'organisme ou de la société, des actions ou du temps, le rythme inhérent à la musique donne une ligne directrice qui sert de repérage pour les danseurs se lançant dans l'exercice de leur prestation. Trouvant appui sur la musique, les danseurs Hip hop s'expriment selon des codes particuliers qui rappellent que comme *« Don Benoît de Malherbe le disait : L'homme est la vie, la vie est mouvement, l'ordonnance du mouvement est rythme ; c'est dans le rythme que l'homme s'épanouit et s'achève. »*[575]

L'accompagnement musical des mouvements se traduit par l'alliance des instruments, de la voix et de la musique participant activement au déclenchement des divers types de mouvements comme les gestes saccadés, les pulsations, les vibrations, les gesticulations, les fouettés, les mouvements conduits, les « ralentis de cinéma ». Le facteur musical n'est pas à négliger dans le Breaking et s'affirme même comme fondamentale dans l'apprentissage des techniques Hip hop.

Pour faciliter l'incorporation des gestes, l'animateur met en œuvre une série d'exercices en musique afin de donner du rythme à l'exécution des mouvements. Il s'agit pour l'intervenant de jouer sur les rythmes pour faire travailler les apprentis sur certaines dimensions de la danse bien définies. La breakdance comme son nom l'indique, fonde sa danse sur les cassures provoquées par le beat ou rythmes des percussions musicales. De cette manière, chaque danseur prend ses repères sur les battements sonores qui accompagnent leurs pas. Le rythme souvent soutenu des musiques utilisées pour cette discipline a un effet stimulateur auprès des pratiquants qui parfois retrouvent des mélodies qu'ils affectionnent particulièrement. Lorsque certains fonds musicaux se font entendre, les jeunes se sentent galvanisés et se lancent dans des acrobaties plus travaillées ou plus intenses.

574 Meunier-Fromenti J., *Musique et mouvement*, Éd. Vigot, Paris, 1991.
575 *Ibid.*

La musique accompagne donc le danseur dans l'exécution de ses mouvements ; et dans le cas de combinaisons collectives, elle peut également servir de support rythmique pour enchaîner les mouvements de manière simultanées ou ajustées. Bien que plus utile pour les experts dans l'expression de leur sentiments, la musique reste un élément fondamental de la breakdance et un stimulus essentiel aux danseurs dans leur créativité.

b) Un gommage des clivages

Le comportement de chacun des apprenants est conditionnés par la culture de rue bien que cette pratique se soit déplacée dans les institutions. La saisie culturelle participe à gommer les stigmates et permet notamment aux filles de pouvoir s'exprimer plus librement en limitant les éventuelles discriminations liées au genre.

« Les difficultés pour les filles proviennent de la morphologie et de la force physique qui se rapportent aux stéréotypes sexuels reproduit par les deux sexes. »[576]

Pour dépasser les clivages, l'instauration d'un encadrement institutionnel vise à réguler les dissensions possibles dans le groupe lorsqu'une confusion ou un amalgame causé par des troubles aux repères sociaux sont occasionnés. L'apport institutionnel régit les conduites rendant appropriés les comportements pour éviter tout conflit ou toute tension qui viendrait corrompre les esprits.

« Les dispositions mentales engagées dans la pratique s'inscrivent dans la répétition des mouvements jusqu'à leur réalisation correcte (modèle d'excellence), l'imitation (vidéo, les pairs) comme processus d'incorporation, la réflexivité en pratique (le fait d'échouer, les conseils...), le plaisir de danser (kiffer), de se dépasser, de progresser et engendrent des comportements cognitifs tels que le goût pour le travail, pour l'effort mais selon des logiques différentes de ce qui est requis dans les stages ou dans les formations qui suivent une logique scolaire. »[577]

La technologie vient en soutien au perfectionnement des danseurs qui peuvent s'observer dans leurs exécutions grâce aux outils numériques modernes. Loin de vouloir de désunir, une volonté performative et de solidarité dans le perfectionnement des techniques survient et se renforce avec l'appropriation institutionnelle qui offre des moyens et des accès plus conséquent que lorsque la Breakdance surgissait des rues.

576 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
577 *Ibid*.

« S'il faut d'abord faire comme le modèle, très rapidement les danseurs cherchent à s'approprier le mouvement et le réinventent, introduisant une petite différence, un mieux faire, une touche d'originalité pour fonder son style propre. »[578]

L'apport technologique optimise le regard porté sur le mouvement. La vidéo devient un support performant dans le perfectionnement de soi et se présente comme un moteur à la création. Le déploiement des réseaux sociaux numériques favorise l'émergence de talents. Concernant le Hip hop, que ce soit dans le rap, le graff ou la danse, internet devient une plateforme internationale qui facilite la visibilité de talents. Les vidéos permettent à tous de suivre les parcours des acteurs qui souhaitent mettre à libre disposition leurs expériences ou leurs prestations.

Pour la breakdance, la diffusion des événements et la possibilité de poster des vidéos personnelles donnent une nouvelle envergure à la pratique dans sa diffusion et son évolution. Déjà universelle, elle s'adapte à son époque et se renouvelle.

c) Vers une maîtrise de soi

Loin d'une forme d'automatisme, le danseur cherche à s'améliorer et apporter un meilleur rendu de ses enchaînements. Cela participe notamment à la notoriété de chaque danseur selon ses qualités et marque un cheminement intéressant plaçant sa performance dans un processus de socialisation à part entière caractéristique des préceptes Hip hop basés sur le défi et la prouesse. Ainsi, on constate un passage de l'expression spontanée à une expression contrôlée ou socialisée dans laquelle l'individu pourra s'épanouir personnellement et nouer des relations constructives avec d'autres danseurs. L'expérience corporelle est alors partagée et la danse devient un support d'application qui traduit un état d'esprit et une mentalité démonstrative du partage d'une culture. Toutefois, la codification Hip hop est tellement complexe que les tentations diverses éloignant le pratiquant des préceptes et maximes originelles peuvent interférer dans son processus de reconnaissance sociale et dans son apprentissage des rites et techniques du Breaking.

« L'harmonie entre le corps et le milieu se traduira par une aisance dans l'expérience corporelle qui n'est réalisable que lorsque le sujet se sent à l'aise dans son milieu social et est en état d'empathie avec ce milieu. Inversement, le malaise dans la relation à autrui se manifeste par le caractère guindé de l'attitude, le manque de naturel, voire même de la disharmonie dans les mouvements. »[579]

578 Faure S. et Garcia M.-C., *Culture Hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éd. La Dispute, Paris, 2005.
579 Le Boulch J., *Mouvement et développement de la personne* ; Éd. Vigot, Coll. Essentielle, Paris, 1995.

Le fait d'être conditionné par des affinités diverses influe sur la capacité du danseur à pouvoir libérer sa danse ou bien se conformer aux enseignements rudimentaires. La jeunesse est significative de ce genre de trouble compte tenu de son appétence à l'opposition face à tout autoritarisme. Le contexte de classe de danse est parfois difficile à assimiler pour certains danseurs.

« Le non conformisme apparent de l'adolescent représentera le dernier affrontement entre l'élément personnel et l'élément social dans la fixation du personnage. »[580]

La jeunesse en pleine construction identitaire tente de s'identifier auprès de sa culture de référence et rencontre parfois des difficultés à s'affirmer. La danse Hip hop favorise l'enfant dans sa socialisation du fait que cette culture fait de la différence une force et le soutien mutuel.

« La socialisation du comportement a donc pour résultat de nous permettre au-delà de l'expression spontanée qui n'est que finalement impulsivité, de donner à autrui une image de nous conforme à ce qu'on attend de nous grâce à certaines aptitudes, à certaines mimiques, à un style de langage et une tenue vestimentaire appropriés. »[581]

L'apprentissage du Break' participe au développement des jeunes tant dans leur considération physique que sociale, les impliquant dans un système de relations basé sur l'échange et la production individuelle et collective.

580 Le Boulch J., *Mouvement et développement de la personne* ; Éd. Vigot, Coll. Essentielle, Paris, 1995.
581 *Ibid.*

Conclusions : Une normalisation culturelle au service du lien social

L'investigation repose sur une approche ethnographique envisageant le public et le terrain d'enquête comme moyen pertinent de recueil de données. Fondée sur de multiples observations selon le contexte participante et de nombreux entretiens, c'est sur un mode descriptif, explicatif puis interprétatif que les faits retenus sur cette exploration offrent un cadre de référence de la matérialisation de la transformation de la pratique culturelle en discipline sportive ou artistique. La diversité des terrains manifestent des similitudes dans les usages et les objectifs, et rentrent en totale cohésion avec l'impulsion politique orientée vers la jeunesse, la culture populaire, les sports urbains, la formation citoyenne et professionnelle. Cette enquête met l'accent sur l'impact potentiel éducatif de l'application d'une telle pratique, dans une hypothétique perspective d'enseignement en milieu scolaire. En formalisant la constitution d'un atelier de breakdance, l'investigation fait état de son assimilation institutionnelle illustrée par des procédés et moyens sophistiqués s'inspirant de courants classiques et de formes pédagogiques déjà préconisées dans les genres artistiques reconnus.

Destinés principalement à la jeunesse, ces ateliers profite de la popularité de ce type de pratiques émergentes pour créer un dialogue ou une ouverture vers l'avenir dans la conciliation et l'évolution des mentalités. Dans ce sens, le déploiement de ce genre de dispositifs résonne avec les questions de formation citoyenne et de politique d'inclusion sociale. La compromission culturelle explicite par l'apparition de la breakdance dans le champ institutionnel et parfois scolaire, démontre la tentative de tisser du lien social avec une culture et des populations peu reconnues dans l'acceptation, la tolérance et la promotion de la diversité comme modèle d'expression universaliste.

Autrefois repliés sur des relations communautaires, les pratiquants de breakdance ne sont désormais plus identifiés par leur appartenance ethnique, culturelle ou territoriale. Par la modernisation de l'activité et la rénovation de la pratique, l'encadrement institutionnel entrevoit la possibilité de convertir une voie de socialisation alternative en moyen d'intégration à la société par la formation et la construction de projets. Au moyen d'une expérimentation relevant d'une enquête statistique portant sur les participants des divers terrains, l'étude sur panel a ciblé les évolutions individuelles, collectives et pris en considération les rapports avec les insititutions respectives, pour notifier des tendances et variations au cours du processus d'apprentissage de la breakdance. L'engagement envers la structure, l'investissement dans la progression individuelle et l'implication dans les projets communs opèrent sur les facultés du pratiquant. Par intérêt, introspection ou retours d'autres, il pourra percevoir des évolutions physiques, mentales et sociales. L'institutionnalisation de la breakdance concrétise une vision politique globalisante où la culture sert au social.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Force est de constater la Breakdance comme un phénomène social et culturel international depuis plusieurs décennies. Le contexte politique sécuritaire tente d'assouplir le dialogue avec les populations contestataires et tendent vers le rassemblement avec les territoires enclavés. La tendance nationale est à l'apaisement social, à l'élan citoyen et au développement du territoire. Cela se manifeste par une période de réformes ; et donc de changements plus ou moins brutaux dans les modes de vie. Ces répercussions sociales contribuent à la construction de notre société et joue un rôle déterminant dans la façon d'appréhender l'avenir ensemble. Ces mutations sont visibles dans les structures qui s'effectuent par le biais de décisions politiques et de démarches confiés aux citoyens. Les relations entre agents sociaux et entre individus se confondent, et parfois s'interfèrent dans des sphères sociales inadaptées. Des pratiques sociales comme la breakdance ont trouvé dans une certaine positivité, l'énergie et la force de braver les conditions de vie dans les ghettos.

En cèdant du terrain, et en laissant les pouvoirs publics investir le champ culturel du Hip hop, la breakdance a ouvert des négociations dans son évolution. Cela n'entraine pas obligatoirement des variations dans les fondements et principes du Hip hop, mais en impliquent dans la transmission de son patrimoine et dans ces modalités de pratique. En effet, l'Etat, le gouvernement et les pouvoirs publics, aux vues de cette émancipation populaire soudaine et de cet essor culturel "indigène", ont pour diverses raisons décidé de s'arrêter sur le sujet. On dénote une matérialisation et une certaine forme d'instrumentalisation du Mouvement Hip hop qui s'exprime par l'utilitarisme pédagogique et artistique comme moyen d'éduquer, de former et d'insérer l'individu, et dans la transition en termes de modalités de pratique.

Les influences dues au financement de projets culturels et sociaux par les collectivités territoriales, participent à la diffusion et à la promotion du breaking. Les stratégies sont principalement optées pour la jeunesse et oriente ses plans sur des aspects éducatifs et artistiques. Des troubles culturels interfèrent au référencement et bousculent les repères. Le Hip hop se voit selon les points de vue, comme détourné par le développement de son aspect commercial (mode vestimentaire, publicité...), en conflit avec la modernité du fait de son caractère traditionnel, sacré via ses rites. Son institutionnalisation et sa catégorisation sont perçues comme un poids à la culture et un argument au contrôle social (dilemme professionnel et échanges marchands).

La fédéralisation sous décisions des autorités ministérielles appuient les démarches comprenant l'adoption institutionnelle de la breakdance, offrant de nouveaux marchés compétitifs.

Les collectivités locales, par décentralisation répondent aux recommandations de la hiérarchie politique en mettant en place des dispositifs socio-éducatifs par l'intermédiaire d'écoles, associations... pour davantage toucher un large public. Ils sont envisagés en prenant en considération le contexte actuel et le public jeune en proie à de nombreuses difficultés. La culture est utilisée au service de la cohésion sociale et prennent des activités comme la breakdance pour vecteur de communication. La compréhension des modèles d'expression populaires aider à parvenir à optimiser la communication. Les voies commerciales et médiatiques facilitent la légitimation de cet art Hip hop et surfe sur la mode en l'adaptant notamment au monde virtuel sur console de jeux.

Peu importe les modalités et motivations de pratique, on perçoit un ajustement ou une concordance forcée entre le Hip hop - comme culture autonome et indépendante - et la République - garante de la culture légitime et institutionnelle. Le polissage des rituels par sa normalisation efface légèrement l'aspect culturel du breaking, mais propose un renouvellement des programmes artistiques et sportifs ainsi qu'une nouvelle offre de services culturel. Constater que la breakdance fait écho avec une éventuelle éviction du karaté aux Jeux Olympiques rappelle que le spectaculaire et la nouveauté sont dans l'ère du temps. Les ministères ont la main mise sur les réformes et mesures à entreprendre et délèguent les démarches qui sont effectives à travers le développement de politiques et stratégies sociales. Les actions sociales et culturelles auprès des jeunes se sont multipliées grâce au soutien des pouvoirs publics par le biais du sport et de l'art en tant que medium communicationnel pour insuffler motivation et engagement afin de définir l'avenir. Elles s'inscrivent dans une volonté de satisfaire un besoin social immédiat qui s'enracine dans la violence, les incivilités et la désunion.

Pour remédier à cet état, des dispositifs sont déployés pour se servir de pratiques sportives ou artistiques comme vecteur de diffusion culturelle. On perçoit alors une évolution dans l'ère du temps, considérant le Hip hop et la breakdance comme forme d'adaptation au malaise social. Dès son émergence, ils faisaient face aux stigmates et subissaient critiques variées. L'engouement pour leur originalité et la verve qui anime leurs acteurs traversent le temps et frappent les nouvelles générations. Cette culture moderne et cette danse physique viennent se conjuguer avec une société et des individus en quête de références. De nos jours, la breakdance connait renouveau dans ses formes mais tente malgré tout de conserver son aspect symbolique. La prise en charge par les institutions marque alors une certaine aliénation de la pratique du fait de son encadrement alors que sa particularité se remarquait par son autonomie. La professionnalisation dans les domaines de l'art et du sport montrent bien qu'il y a évolution des mentalités. Ce qui faisait office d'acquis et de qualité sont désormais réduits à l'état compétences à maîtriser et à savoir inculquer.

L'obtention de diplôme ou de brevet fédéraux pour exercer semble à la fois être un moteur poour l'insertion professionnelle, mais un frein pour le développement populaire. Les politiques et stratégies mises en place conditionnent l'encadrement et les pratiques. Cela se passe au détriment des acteurs du Hip hop et du breakdance qui se voient dans l'obligation de passer des certifications pour entrevoir un avenir par ce qu'ils affectionnent tant. Ce qui faisait la richesse et la personnalité de cette culture et de ses activités ne tiennent plus qu'à un fil. Câble qui résiste tant bien que mal aux idées reçues et à l'ignorance qui s'estompe peu à peu. La breakdance balance entre individu singulier et agent social, entre universalisme et actions publiques, intégration et inclusion, ascétisme et commercialisation, clichés et légitimation et entre activité et pratique sportive et artistique. En définitive, par le processus de socialisation, l'individu va s'essayer au sein de diverses institutitons de se construire une identité, de trouver sa place dans le collectif pour se sentir complémentaire et solidaire de la cause sociale.

Au cours de sa vie, l'individu se noie dans des activités et des projets qui le placent face à ses responsabilités et l'implique dans vie sociale. Les droits et les devoirs du citoyen paraissent futiles pour beaucoup ; pourtant c'est par la réaction sociale et culturelle que les choses ont par le passé changé. L'image conceptuelle d'un modèle de citoyenneté ou la préconisation de formes pédagogiques nouvelles et d'inspirations modernes ne suffiront sans doute pas à résoudre tous les problèmes sociaux, mais peut avec évidence accompagner chaque personne dans son aventure.

Ce positionnement quant à la légitimation de la danse Hip hop permet d'entrevoir de nouveaux modes de transmission de valeurs. L'intermède institutionnel tend à optimiser leur socialisation par une mise en situations « interculturelles » constructives et suppose une tentative de dialogue avec une jeunesse en construction identitaire ou marginalisée. Une forme de saisie culturelle s'opère, s'accaparant le modèle de transmission et relationnel populaires, pour utiliser la mentalité et les pratiques Hip hop à des fins d'intégration, d'insertion et de formation citoyenne... Des initiatives contribuant à son émancipation sont impulsées par des politiques publiques inclusives. De ces actions se profile l'idée d'une inclusion culturelle et sociale qui résonne avec l'« intégration par le sport », l'« éducation pour tous » ou l'« accès aux arts et la culture ». Conçus comme moyens de prévention de la violence et de compensation sociale dédiés à la jeunesse, les pouvoirs publics diversifient leur offre pour utiliser la culture comme vecteur de socialisation.

La normalisation de la breakdance prônant un gommage des clivages fait suite à la réforme de 1989 encadrant la danse classique, contemporaine et jazz. La professionnalisation est encore en débat. Pour préserver l'authenticité et les traditions, l'intégration culturelle de la danse Hip hop est réfléchie et négociée entre les acteurs du milieu et les ministères. La question du diplôme d'Etat et des autres cursus professionnalisant est en partie mis en application en 2014, déclinant jusqu'à une fiche métier "Onisep"[582] ne concernant que principalement les danseurs. La profession d'enseignant de danse Hip hop ou de coach semble toujours en définition.

Son inclusion sur scène, à la fédération de danse et à la compétition en apparence entraîne une dénaturation des pratiques initiales sans pour autant altérer les constituantes fondamentales du défi. Les mouvements sont les mêmes, mais l'activité change de configuration. Lors des rencontres officielles, le patrimoine culturel Hip hop est mis en valeur avec la présence de Dj's, Mc's et public comme dans les pratiques originelles libres. Cependant, l'aspect scénique instaure un cadre qui modifie la place des spectateurs, réduisant leur participation à l'observation. L'intensité de l'investissement du public est limité puisqu'il ne peut plus constituer lui-même "l'arène" du battle.

Hors compétition ou scène artistique, les dispositifs socio-éducatifs optent davantage pour un modèle formateur, visant la transmission de valeur citoyenne, avec un rôle d'intégration et socialisation sans pour autant transmettre tout l'aspect culturel qui en découle. L'enjeu de la socialisation des minorités par la promotion culturelle est toujours d'actualité. Des mesures portées sur la dispense de breakdance dans des cadres institutionnels scolaires émergent.

Le Film documentaire « Allons enfants »[583] récemment au cinéma (2022) met en lumière la compromission culturelle et sociale qui s'exerce sur le Hip hop et la breakdance. Des élèves de banlieues obtiennent le droit d'être scolarisés au sein d'un établissement public du centre de Paris. Cette mesure de discrimination positive sert d'illustration concrète à l'ambition politique qui envisage de répondre à certains besoins sociaux comme l'échec scolaire. L'intégration de ces jeunes est favorisée par la création d'un projet autour de la promotion culturelle, artistique et sportive par la pratique de la danse Hip hop.

Ainsi, son admission institutionnelle traduit une structuration en maturation, dans laquelle les arts Hip hop et ici la breakdance, sont perçus comme un moyen de former la jeunesse au civisme, de la mobiliser socialement et de développer de nouveaux modèles de réussite.

582 https://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Metier/Metiers/danseur-danseuse

583 https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2022/04/13/avec-allons-enfants-les-reves-et-les-blessures-d-une-bande-de-jeunes-lyceens_6121931_4500055.html

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

ANZIEU D. & MARTIN J.-Y., *La dynamique des groupes restreints,* PUF 12ème édition, Sept. 2000, 397 p.

BARBA E. et SAVARESE N., *L'énergie qui danse*, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, 2nde édition L'entre-temps, collections Les voies de l'acteur, Montpellier, 2008.

BARRIER G., *La communication non-verbale ; comprendre les gestes : perception et signification,* Éd. ESF, Série Développement personnel, 2 rue Maurice Hartmann Issy les Moulineaux, 1996.

BAZIN H., *La culture hip hop,* Desclée de Brouwer, 76 bis, rue des Saints- Pères 75007 Paris, 1995.

BEAUD S.et Weber F., *Le guide de l'enquête de terrain,* La Découverte, Guide Repères, Paris, 1997.

BECKER, H.S., *Les ficelles du métier, Comment conduire sa recherche en sciences sociales,* Guides « Repères », Ed. La Découverte, Paris, 2002.

BECKER H.S., *Les Mondes de l'art,* Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 2010 [1982].

BECKER, H.S., *Outsiders-Etude de sociologie de la déviance,* Ed. Métailié, Paris, 2013 (1963).

BENNEGENT C., *Capoeira, ou l'art de tuer en dansant,* Éditions BUDO, 77123 Noisy / École, 2006.

BLANCHET A., *L'entretien dans les Sciences sociales*, Dunod, Paris, 1995.

BOESCHT G. & HERVÉ C. & ROZENBERG J., *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé,* Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2007 359p.

BOUDON R., « Préface » à Olson O., *La logique de l'action collective*, Paris, PUF. (Éd. or. 1965), 1978.

BOURDIEU P., *La Distinction. Critique sociale du jugement,* Éd. Minuit, coll. « Le Sens commun », Paris, 1979.

BOURDIEU P., *Le sens pratique*, Ed. Minuit, Paris, 1980, 474p.

BOURDIEU P., *Sociologie générale, volume 1,* Paris, aux éditions Raison d'agir/Seuil., 2015.

BROHM J.-M., *La machinerie sportive*, Paris, Anthropos, 2002, 212p.

BROHM J.-M., *Sociologie politique du sport,* Nancy, P.U.N., réédition 1992, 398 p.

BOURRICAUD F., *L'individualisme institutionnel. Essai sur la sociologie de Talcott Parsons*, Paris, PUF., 1977.

CASTEL R., *Les métamorphoses de la question sociale, L'espace du politique*, Paris, Fayard, 1995.

CAUNE J.; *Acteur et spectateur : une relation dans le blanc des mots,* Librairie Nizet, 37510 Saint-Genouph, 1996 .

CHANG J., *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop,* Paris, Éd. Allia, 2005.

CHARNAS D., *The Big Payback. The History of the Business of Hip-Hop,* N.Y., New American Library, 2010.

CHARPENTREAU J. et KAËS R., *La culture populaire en France*, Paris : Ed. Ouvrières, 1962.

CHAUVEAU G., *Comment réussir en ZEP ?*, Paris : Retz, 2000.

CHESNAIS J.-C., *Histoire de la violence, en Occident de 1800 à nos jours*, Paris, ED. Laffont, 1981.

CROZIER M. & FRIEDBERG E., *L'acteur et le système*, 1977, Ed. Seuil, Coll. « Points essais », 2007.

DANNEQUIN C., *L'enfant. l'école, le quartier. Les actions locales d'entraide scolaire.* Ed. L'Harmattan 1992. Voir D. Glasman et al., L'école hors l'école. Soutien scolaire et quartiers, Ed. ESF 1992.

DELERIS C., *Enseigner les sports collectifs en milieu scolaire (collèges, lycées)*, Les cahiers ACTIO, Paris, octobre 2005.

DEVELAY M., *De l'apprentissage à l'enseignement*, Paris, ESF, 1992, 5e éd., 167 p.

DONNADIEU G. & KARSKY M., *La systémique: penser et agir dans la complexité*, Liaisons, 2002 Joël de Rosnay, Le macroscope, Seuil, 1975.

DUBET, F., *Le déclin de l'institution*, Paris, Éditions du seuil, 2002.

DU BOIS W.. E. B., *Les Ames du peuple noir,* Editions Rue d'Ulm, Paris, 2004.

DUHART F., CHARIF A., LE PAPE Y., *Anthropologie historique du corps*, L'Harmattan, Paris, 2005, 330p.

ELIAS N. & DUNNING E. , *Sport et civilisation : la violence maîtrisée,* Éditions Paris Pocket, 1998.

FAURE S. & GARCIA M.- C., *Culture Hip Hop, jeunes des cités et politiques publiques,* Éd. La Dispute, Paris, 2005.

FERNANDO Jr S.H., *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop,* Éd. Kargo, Paris 2000 [1992].

FOULQUIÉ P., V*ocabulaire des Sciences sociales*, PUF, Paris, 1978, 378p.

GAMBOA S., *Hip hop : histoire de la danse* ; Interforum Editis, Scali, 2008, 80 rue du Faubourg Saint-Denis 75010 Paris

GILBERT M., *Marcher ensemble. Essais sur les fondements des phénomènes collectifs,* Paris, P.U.F., 2003.

GOFFMAN E., *Stigmate*, Paris, Minuit, 1975.

GOFFMAN E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit (Éd.or. 1982),1974.

GOFFMAN E., *L'arrangement des sexes,* Éditions La dispute/Cahiers du CEDREF, Série Le genre du monde, Paris, 2002.

GRAFMEYER Y., *Sociologie urbaine,* Nathan Université, Évreux, 1995.

GRANAI G., *Techniques de l'enquête sociologique*, in George Gurvitch, Traité de sociologie, tome premier. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

HALBWACHS M., *La mémoire collective*. Paris, P.U.F., 1950.

HALL E. T., *La dimension cachée,* Éd. Seuil, Collections Points Essais, 27 rue Jacob, Paris, 1966.

HATZFELD M., *La culture des cités : une énergie positive,* Éditions Autrement, Collections Frontières, 77 rue Faubourg Saint- Antoine 75011 Paris, 2006 .

HEINICH N. & SHAPIRO R., *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art,* EHESS, Paris, 2012.

HÉRITIER F., *Pour une anthropologie symbolique du corps,* éditions Gallimard, Paris, 2008.

HOTZ A., *L'apprentissage psychomoteur*; Collections Sport et Enseignement; Vigot; Paris; 1985.

LABAN R., *La danse moderne éducative*, Bruxelles, Ed. Complexes (1ère éd. Londres, 1948)(2003).

LABAN R., *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 2007.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE L. ; *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines ;* Toulouse ; Presse Universitaires du Mirail ; 2008.

LAHIRE B., *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Éd. Armand Colin, Coll. Essais et recherches, France, 2005.

LAPASSADE G. & ROUSSELOT P. ; *Le Rap ou la fureur de dire ;* Loris Talmart ; Paris ; 1990.

LAPASSADE G., *Les rites de possession*, Poche ethno -sosiocologie, Coll. Anthropos, Paris, 1997.

LE BOULCH J., *Mouvement et développement de la personne,* Éd. Vigot, 23 rue de l'école de Médecine, Coll. Essentielle, 75006 Paris, 1995.

LE BRETON D., *La sociologie du corps*, Presses Universitaire de France, Paris, 2010, 128p.

LE BRETON D., *Corps et adolescence*, Yakapa. Be, 44 boulevard Léopold II, 1080 Bruxelles, 2016.

LE BRETON D., *Anthropologie du corps et modernité,* PUF, Paris, 2008, 331p.

LE BRETON D., *Mon corps et moi : le connaître, le respecter, agir* ; éd. Sed, Les Mureaux, 2010.

LE BRETON D., *Passions du risque,* Éd. Métailié, Coll. Sciences Hum., 5 rue de Savoie Paris, 2000.

LE BRETON D., *Corps, communication et violence À l'adolescence : construire des repères en groupe*, Chronique Sociale, Lyon, 2008 Photolangage.

LEON A., *Histoire de l'éducation populaire en France*, Paris : Nathan, 1983.

LEPOUTRE D., *Cœur de banlieue : codes, rites et langage* ; Éditions Odile Jacob ; Paris ; 1997.

LESAGE B., *La danse dans le processus thérapeutique*, ED. Ères, 2006.

LEYENS J.- P. & YZERBYT V., *Psychologie sociale,* Mardaga, Sprimont, 1997, 368p.

MACE G., PETRY F., *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2000.

MAFFESOLI M., *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse,* Françoise Champion, Archives de Sciences Sociales des Religions, 1988 – 66-2, p. 301.

MARCELLINI A., *Sport, Stigmate et intégration sociale : contribution à l'étude des stratégies de déstigmatisation,* Thèse de Doctorat STAPS, Université de Montpellier I, 1991.

MARTIN J., *La danse moderne,* ED. Actes Sud, Arles, 1991.

MAUSS M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2021, 320 p., préf. Jean-François Bert.

MEUNIER-FROMENTI J., *Musique et mouvement,* Vigot, 22 rue de l'école de Médecine Paris, 1991.

MOÏSE C., *Danse Hip hop respect!*, Éd. Indigènes, 1 impasse Jules Guesde Montpellier, 2004.

MOÏSE C., avec la collaboration de Mourcat P. ; *Danseurs du défi : rencontre avec le hip hop* ; Z'éditions ; Col. Indigènes ; 1 impasse Jules Guesdes 34080 Montpellier, 1999.

MUCCHIELLI A., *Dictionnaire des méthodes qualitatives en SH*, Armand Colin, 290 p, Paris 2004.

NUMA-BOCAGE L. & VINATIER I., *La gestion de l'apprentissage et la gestion de la relation : un script de l'activité enseignante. Former des enseignants professionnels, savoirs et compétences*. In Actes du colloque interIUFM. Nantes : IUFM des Pays-de-la-Loire (cédérom), 2005.

PATRICK L., *Les alchimistes de la performance*,Vuibert, Paris, 2004, 218p.

PAUGAM S., *La disqualification sociale. Essai sur la nouvelle pauvreté*, Paris, PUF, 1991.

PAUGAM S.. *L'exclusion : l'état des savoirs*, Paris, Seuil, 1996.

PERRAUDEAU M., *Les méthodes cognitives : Apprendre autrement à l'école.* Paris : Colin, 2001.

PERELMAN M., *le sport barbare : critique d'un fléau mondial* ; Éd. Michalon, Coll. Essai, Paris, 2008.

PIVATO S., *Les enjeux du sport*,, Casterman-Giunty, Firenze, 1995, 157p.

POSCHARDT U., *DJ Culture,* L'Éclat/Kargo, Paris, 1995.

POTTER R.., S*pectacular vernaculars: Hip-hop and the politics of postmodernism,* New York, State University of New York Press, 1995.

PROIA S., *La face obscure de l'élitisme sportif,* Presses universitaires du Mirail, 2007, 5 allées Antonio Machado 91058 Toulouse CEDEX 9, 2008.

QUÉRÉ L., FRADIN B., WIDMER J., *L'enquête sur les catégories,* Éd. EHESS, Coll. Raisons Pratiques, 1994, Paris.

QUIVY R. & VAN CAMPENHOUDT L., *Manuel de recherche en sciences sociales*, Dunod Paris, 2006.

RIFFAUD T., *L'espace public artisanal,* Grenoble : Elya Éditions, 2021.

ROCHER G., *« L'idéologie du changement comme facteur de mutation sociale »*, initialement publié dans Le Québec en mutation, Montréal, Éditions Hurtubise HML Ltée, 1973, pp. 207-221.

ROSE T. ; *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America ;* Hanover, N.H. ; Wesleyan University Press ; 1994.

ROUSSEAU J.-J., *Contrat Social* (Éd. orig. 1762), in Œuvres complètes t.3, Gallimard, Pléiade, Paris 1964.

ROUX C. *Danses performatives : enjeux et développement dans le champ chorégraphique français de 1993 à 2003,* Coll. Le corps en question, Ed. L'Harmattan, 5-7 rue de l'école polytechnique 75005 Paris, 2007.

SAINT-ARNAUD Y., *Les petits groupes, Participation et animation,* Éd. Chenelière éduc., Montréal, 2008.

SAMURÇAY R. & PASTRÉ, P.*, Recherches en didactique professionnelle.,* Coll. Formation, Octarès, Paris, 2004.

SÉCA J.- M., *Les représentations sociales,* Éd. Armand Colin, Coll. Cursus, Paris, 2002.

SCHOTT-BILLMAN F., *Le besoin de danser,* Éd. Odile Jacob, Paris, 2001.

SCHOTT-BILLMAN F., *Quand la danse guérit*, Éd. Odile Jacob, Coll. La recherche en danse, Paris, 1994.

SCHUBAUER-LÉONI M.-L. & GROSSEN M., *Interactions sociales dans le développement cognitif : nouvelles directions de recherche.* In Perret-Clermont, A.-N. (eds) La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale. 5e édition, Peter Lang, 261-284, 2000.

SHUSTERMAN R., *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire,* Minuit, Paris, 1991.

SIMMEL G., *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, PUF. (Éd.or. 1908), Paris, 1999.

SOULÉ B. & CORNELOUP J., *Sociologie de l'engagement corporel : risques sportifs et pratiques « extrêmes » dans la société contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2007.

TARDE G., *Les lois de l'imitation,* Ed. Orig. Félix Alcan 1890, Rééd. Kimé, Paris, 1993.

THIN D., *Quartiers populaires : l'école et les familles*, Lyon : PUL, 1998.

TOURAINE A., *Les mouvements sociaux d'aujourd'hui : acteurs et analystes,* Économie et humanisme, les éditions ouvrières de l'Atelier, Paris, 1982, 266p

VAYSSE J., *La danse thérapie*, Desdée de Brower, Paris, 1996.

WACQUANT L., *Parias urbains. Ghetto, Banlieues, État,* Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sébastien Chauvin, Ed. La Découverte, Paris, 2006, 296 p.

WHEATON B., *Understanding Lifestyle Sport: Consumption, Identity and Difference.,* Routeledge, 2003.

WEBER M., *Économie et Société*, t.1 (Éd. or. 1921), Ed. Pocket, Paris, 1995.

WEBER M. , *Le savant et le politique*, trad. par J. Freund, Plon, Paris, 1959.

WEIL-BARAIS A., *Les interactions didactiques tutelle et/ou médiation ?* in WeiL-Barais, A. et al. (eds) Tutelle et médiation, Berne : Peter Lang, p. 1 à 11, 1998.

XIBERRAS M., *Les théories de l'exclusion*, Armand Colin, Paris, 1996.

Articles, revues et publications :

BESNARD A. ; *« Hip-hop et DJing : une pratique musicale technique dans « l'arène sociale » »*, Ed. *Volume ! ; p.93-108 ;* 2004.

CAPRIOLI N., *Le Vêtement et le signe*, In :Agenda Interculturel, n°293, mai 2011 pp. 24-25 Article Document en ligne http://www.cbai.be/revuearticle/612/

CAPRIOLI N., *Masquer le corps, marquer le corps*, In Agenda Interculturel, n°242, avril 2006 pp. 2-20 Dossier Document en ligne http://www.cbai.be/?pageid=57&idrevue=83

COULANGEON P. ; *« La stratification sociale des goûts musicaux : Le modèle de la légitimité culturelle en question »* ; Revue française de Sociologie *;* vol. 44(1) ; 2003 ; p. 3-33.

DANTIER B., 15 juin 2009, Collection Méthodologie en sciences sociales, "*Méthodes sociologiques et intérêts sociaux : l'individualisme méthodologique et le libéralisme économico-politique."* Texte issu d'une communication faite en juin 2005 au Colloque International de Poitiers organisé par l'Association Française de Sociologie

DEWEY J. ; *La démocratie créative – la tâche qui nous attend* dans John Dewey an the promise of America, progressive ; Education booklet n°14 ; Colombus ; American Education Press ; 1939.

GLASMAN D.: «*Les dispositifs d'accompagnement scolaire: des intermédiaires entre familles et école? "* Revue Lien social et politique n° 35 -1996.

GLASMAN D. et ION J.: « *Les nouveaux métiers des quartiers populaires: entre l'immersion locale et l'inscription institutionnelle*» Revue Migrants-Formation n° 93 Juin 1993.

GLEYSE J., « *Le système sportif : une re-ligion pour la modernité ?* », Corps et culture [En ligne], Numéro 3 | 1998, mis en ligne le 11 octobre 2007, Consulté le 01 octobre 2016. URL : http://corpsetculture.revues.org/490

GLEYSE J., « *Le Boulch Jean. Le corps au XXIe siècle*. Paris, P.U.F (Pratiques corporelles, Dir. R. Thomas), 1998, 382 p., 148 F. », Corps et culture [En ligne], Numéro 4 | 1999, mis en ligne le 11 octobre 2007, consulté le 02 mai 2017. URL : http://corpsetculture.revues.org/655

GUIBERT G., *« L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme »,* Mouvements n°11, sept.-oct. 2000.

ISAMBERT-JAMATI V., « *Quelques rappels de l'émergence de l'échec scolaire comme "problème social" dans les milieux pédagogiques français* », in Plaisance Éric (dir.) *L'échec scolaire : Nouveaux débats, nouvelles approches sociologiques*, Paris : éd. du CNRS, 1985, pp. 155-163.

LESCOUARCH L., « *Enjeux de l'évolution des dispositifs d'accompagnement à la scolarité dans leur relation avec le scolaire*, symposium laboratoire CIVIC. 1er février 2008. « Apprendre en dehors de l'école ».

PETERSON R. ; *« La fabrication de l'authenticité »* ; Actes de la recherche en sciences sociales *;* vol. 93 ; p. 3-20 ; 1992b.

PIQUÉE C. & SUCHAUT B., « *Les dispositifs d'accompagnement à la scolarité : fonctionnement, public, efficacité et équité* », Les Notes de l'Irédu, 02/01, 2002.

POSCHARDT U. ; *DJ Culture ;* n°3 de la revue *Nomad's Land* (1998) ; printemps-été 2002.

RIFFAUD T., RECOURS R., & GIBOUT C. ; *Sports et arts de rue : être citadins autrement !* ; Loisir et Société/Society and Leisure, 38(3) ; p.423-435 ; 2015.

SALIBA J., *Le corps et les constructions symboliques* In : Socio-Anthropologie, n°5, 1999 Article Document en ligne http://socio-anthropologie.revues.org/index47. html#text.

SHAPIRO R. & BUREAU M.-C. ; *« Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis »* ; Sociologie de l'Art *;* n° 13, 2000 ; p. 13-32.

STAPLETON K. R., « *From the Margins to Mainstream: the Political Power of Hip-Hop »,* Media, Culture & Society, vol. 20, 1998, p.219-234.

TAUVEL J., *Corps, culture et insertion*, CNDP, Paris, 1999 In : Ville-Ecole-Intégration, n°116 198p.

TREFOIS P., *Le corps, cible du marketing,* Question Santé, Bruxelles, 2006 18p. Brochure Document en ligne http://www.questionsante.be/outils/corps_marketing.pdf

VAN RUYMBEKE B., *La fracture de L'Amérique,* Revue Historia mensuel 828, déc. 2015.

Sites internet :

Sites ministériels de la culture, jeunesse et sports, aménagement du territoire,de l'éducation nationale, le centre national de documentation pédagogique, l'institut national de la recherche pédagogique, le centre de promotion de la jeunesse, AFEV, CRIJ, CREPS, UFR STAPS,...

http://www.zulunation.fr/the-hip-hop-declaration-of-peace.html

La loi Mazeaud du 29 octobre 1975 relative au développement de l'éducation physique et du sport

http://www.sports.gouv.fr/pratiques-sportives/le-sport-pour-tous/Education-insertion-11073/article/Le-sport-facteur-d-inclusion-sociale /index.php

http://www.educationprioritaire.education.fr/dossiers/accompagnement-et-soutienscolaires/presentation.html « Accompagnement et soutiens scolaires ». Dossier DGESCO/SCÉRÉN-CNDP créé par S. Bonnéry.

http://cas.inrp.fr/CAS/ressources/themas/accompagnement-scolaire-en-zep-rep « Accompagnement scolaire en ZEP-REP ». Thema du Centre INRP-Alain Savary

https://next.liberation.fr/culture/2001/05/05/breakdance-sur-petrouchka_363481

https://actu.fr/bretagne/fougeres_35115/une-battle-de-break-dance-dans-le-chateau_3175270.html

https://culturebox.francetvinfo.fr/danse/danses-urbaines/le-choregraphe-kader-attou-lance-son-nouveau-break-a-mozart-11-248195

http://www.montpellierdanse.com/artiste/mourad-merzouki

http://www.sejour-new-york.fr/histoire-bronx.htm

https://www.anru.fr

https://www.data.gouv.fr/fr/datasets/quartiers-prioritaires-de-la-politique-de-la-ville-qpv/

https://aide-licence-psychologie.fr/henri-wallon-theorie-psychologie/

https://www.cairn.info/des-sociologues-sans-qualites--9782707168986-page-201.htm

https://www.implications-philosophiques.org/la-dialectique-chez-hegel-une-philosophie-des-problemes/

https://www.afriquedusud-voyage.com/histoire/zoulou

https://www.phonographecorp.com/chroniques/reviews/the-ghetto-brothers-power-fuerza/

https://www.change.org/p/madame-la-ministre-de-la-culture-aur%C3%A9lie-filippetti-ne-tuez-pas-la-danse-hip-hop-avec-un-dipl%C3%B4me-d-%C3%A9tat

https://sport.memorialdelashoah.org/vichy-jeux-olympiques.htm

https://www.vie-publique.fr/fiches/20315-quest-ce-que-le-traite-de-lisbonne

https://www.vie-publique.fr/discours/187248-premier-ministre-21012013-comite-lutte-contre-les-exclusions

https://www.worlddancesport.org/

https://juste-debout.com/

https://battleoftheyearfrance.com/

https://www.bienenseigner.com/taxonomie-de-bloom/

https://www.cairn.info/revue-ela-2012-4-page-407.htm?try_download=1

www.persee.fr/doc/apliu_0248-9430_1997_num_16_3_1200

https://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Metier/Metiers/danseur-danseuse

https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2022/04/13/avec-allons-enfants-les-reves-et-les-blessures-d-une-bande-de-jeunes-lyceens_6121931_4500055.html

http://daniel.calin.free.fr/navoff/aide_scolaire.html

https://www.herault-tribune.com/articles/etats-generaux-de-la-danse-a-lecole-montpellier-quelleculture-choregraphique-transmettons-nous/

https://www.cairn.info/socio-histoire-de-l-education-physique-et-sportive--9782130575061-page-5.htm?contenu=resume

https://www.youtube.com/watch?v=7c2AWO3rvZA&ab_channel=AscEnDanseHipHop

https://www.youtube.com/watch?v=0G1s8Khp8vQ&ab_channel=ARTE

Films, documentaires et reportages :

L'esprit Vagabond : documentaire diffusé sur France 3.

Shake the dust : reportage sur un tour du monde.

Break it : film de Ramos D. et Decol J. diffusé sur différentes chaînes télévisuelles.

B boys- A history of Breakdance, one rock steady crew- the origins : documentaire sur Arte creative.

La street dance : documentaire diffusé sur TV5 monde.

Planet B boy, hommage à un Breakdance mondialisé : réalisé par Lee B.

Inside the circle : documentaire visionné sur Youtube.

The freshest kids : par Jones E.

Supports juridiques :

La ligue française de l'enseignement, *Éducation et territoires : actes des deuxièmes rencontres nationales de l'éducation*, Rennes, 2000

Circulaire n° 2007-115 du 13 juillet 2007, concernant l'accompagnement éducatif dans les établissements d'éducation prioritaire. Complément à la circulaire de préparation de la rentrée 2007.

Circulaire n° 2007-004 du 11 décembre 2006, intitulée Définition et mise en œuvre du volet éducatif des contrats urbains de cohésion sociale (CUCS).

Circulaire n° 2006-138 du 25 août 2006 relative aux PPRE à l'école et au collège.

Circulaire interministérielle n° DIF/DIV/DGAS/DPM/DESCO/2006-157 du 30 mars 2006 relative à la mise en œuvre des dispositifs de réussite éducative.

Circulaire DGAS/SD 2 n° 2002-159 du 21 mars 2002 concernant la mise en œuvre de la politique d'accompagnement à la scolarité pour l'année scolaire 2002-2003 : le contrat local d'accompagnement à la scolarité (CLAS).

Circulaire DGAS/2B n° 2001-295 du 26 juin 2001 concernant l'accompagnement à la scolarité.

Guide de l'accompagnement à la scolarité 2001 (Fiches pratiques).

Charte nationale de l'accompagnement à la scolarité (2001).

Circulaire n° 00-156 JS du 25 octobre 2000 et n° 2000-208 EN du 22 novembre 2000 concernant les contrats éducatifs locaux (CEL).

Circulaire DAS/RVAS/DSF 2 n° 2000-341 du 22 juin 2000 concernant la mise en place d'un dispositif unique de l'accompagnement scolaire : le contrat local d'accompagnement scolaire (CLAS). Abrogée par la Circulaire DGAS/2B n° 2001-295 du 26 juin 2001.

Circulaire n° 98-119 JS et n° 98-144 EN du 9 juillet 1998 concernant l'aménagement des temps et des activités de l'enfant : mise en place du contrat éducatif local et des rythmes périscolaires.

Décret n° 92-1200 du 6 novembre 1992 concernant les relations du ministère chargé de l'éducation nationale avec les associations qui prolongent l'action de l'enseignement public.

Les textes officiels sur les aides périscolaires

Charte nationale de l'accompagnement scolaire signée le 7 octobre 1992.

Circulaire n° 90-103 du 10 mai 1990 concernant les animations éducatives périscolaires (AEPS) pour enfants étrangers et d'origine étrangère mises en place par le FAS. Les AEPS ont été abrogées et remplacées par les CLAS par la Circulaire n° 2000-341 du 22 juin 2000.

Loi n° 83-663 du 22 juillet 1983. Extraits (articles 25 & 26) concernant l'utilisation des locaux scolaires, hors temps scolaire ou non. Premier texte qui fixe le cadre permettant aux collectivités d'intervenir dans le champ de l'éducation.

TABLE DES MATIÈRES

TITRE……..3

RÉSUMÉ…….4

REMERCIEMENTS…….…….6

SOMMAIRE……..…….8

INTRODUCTION……..……9

PARTIE I - CADRE DE LA RECHERCHE……..15

CHAPITRE 1 – CADRE THÉORIQUE ET PROBLÉMATIQUE GÉNÉRALE…….……15

1. Un processus de compromission sociale.....15

a) Le Hip hop : un mode d'expression démocratique……...……..……15

b) Un mouvement social en contestation……..……16

c) Un éveil des consciences stimulé par les arts de rue……..17

d) Un contexte américain propice aux revendications.....19

e) L'exemple de South Bronx.....20

f) Le Hip hop comme ajustement social, de conflit à négociation.....21

2. Une pacification des mœurs…….23

a) Le Hip hop comme alternative à la violence.....23

b) Des représentants pour la communauté.....24

c) Une conversion de la violence en diffusion créative.....25

d) Un détournement de la violence par l'action collective.....27

e) Une réaction aux conditions sociales.....28

3. Problématisation.....29

CHAPITRE 2 - PROBLÉMATIQUES APPLIQUÉES……...……...……..32

1. Une compromission culturelle et sociale…….……...……32

1. 1. Des stéréotypes à la normalisation……..32

a) Le Hip hop : une culture de crise……...32

b) Une mémoire collective…….33

c) Une normalisation de la pratique……34

d) La culture comme support de négociations…….…...36

1. 2. Une dynamique interculturelle……...…….37

a) Une danse individuelle au fondement interculturel……37

b) Des compétences interculturelles par l'institutionnalisation……..39

c) Une stratégie culturelle inclusive……...40

d) Une dénaturation de la pratique par l'usage de dispositifs…….……41

2. Une République sur des bases démocratiques…….....43

2. 1. Un idéal démocratique et citoyen……43

a) Mise en abîme de la Démocratie……43

b) Une figure citoyenne……..44

c) Un modèle démocratique idéalisé……..45

d) Une foi en la démocratie……46

2. 2. Une réalité contrastée……...…47

a) Une fondation de valeurs citoyennes…….…….47

b) La démocratie fondée sur l'« expérience »……...…….48

c) Des inégalités structurelles…….49

d) Des mesures politiques compensatoires…….51

CHAPITRE 3 – MÉTHODE(S)……..……..52

1. Méthodologie de la Recherche……52

1. 1. Épistémologie : concepts retenus et articulations……..…52

a) Une inscription culturelle……...…52

b) Vers une lecture complexe du phénomène culturel…….……...53

c) Les notions de "capital global" et de "champ".....54

d) Une violence symbolique selon l'habitus.....56

e) Transdisciplinarité et champs théoriques.....57

1. 2. Les indicateurs retenus.....58

2. Méthodologie de l'enquête…….……..59

2. 1. Un positionnement face au terrain.....59

a) Une méthode compréhensive.....59

b) Une vision structuro-fonctionnaliste proche du systémisme.....60

c) Une démarche inductive.....61

d) Une enquête ethnographique.....63

e) Principes monographiques.....64

2. 2. Des indicateurs et des procédés adaptés.....65

a) Méthodes d'investigation.....65

b) L'habitus comme champ d'exploration.....67

c) Une méthode sur panel.....68

d) Des démarches d'enquête comme critères d'évaluation.....69

e) Grille d'observation par bilans successifs.....70

f) La dialectique d'Hegel comme modèle d'analyse.....72

3. Définition du terrain.....73

3. 1. Les enjeux de l'activité.....73

a) Les lieux de pratique et institutions……73

b) Les enjeux de la transmission de valeurs.....74

c) Un patrimoine déshérité par son conformisme.....75

3. 2. Des établissements publics.....77
a) Une Association de danse.....77
b) Un Lycée agricole public.....78
c) Une Cité Universitaire.....79
d) Le Calendrier de l'enquête.....80

3. 3. Une "jeunesse" représentative.....82
a) L'intégration de la breakdance dans les représentations culturelles.....82
b) Le public enquêté.....83
c) Une pratique pour les jeunes.....84

PARTIE II – LA CULTURE HIP HOP……..86
CHAPITRE 1 - HISTOIRE ET MÉMOIRE……..……..86
1. 1. Des pionniers……...……...……..86
a) Un renouveau culturel sur fond de crise sociale…….…..86
b) Un choc culturel provoqué par l'émergence du Hip hop aux USA……...88
c) Le poids de l'idéologie américaine……...….89
d) Le Hip hop sorti des ghettos…….....90
e) Block party…….92

1. 2. Une communauté…….93
a) Les débuts du Hip Hop aux USA……...……....93
b) Les débuts du Hip hop en France……...94
c) Une approche communautaire en diffusion……96
d) Le caractère communautaire du Hip hop.....97
e) Une culture identitaire fondée sur l'action communautaire.....98

1. 3. 1. Un patrimoine Hip hop……...…….99
1. 3. 1. 1. Des valeurs……99
a) Un éveil des consciences communautaire.....99
b) Une lutte contre les discriminations.....101
c) Les premiers pas du Hip hop.....103
d) Bambaataa et la composante Zulu Nation.....103
e) Une référence commune Hip hop.....104
f) Un message porté par une éthique.....105

1. 3. 1. 2. Une identité……107
a) Une identification Hip hop……107
b) Une culture populaire indépendante.....108
c) Une performance basée sur une reconnaissance mutuelle.....109
d) Un problème idéologique soulevé par la culture.....110
e) Une identité fidèle à son territoire.....111
f) Une identité Hip hop en jeu.....113

CHAPITRE 2 – L'HÉRITAGE DE LA CULTURE HIP HOP……115

2.1. L'univers Hip hop……...115

a) Une définition du Hip hop……115
b) Un mouvement et des arts encore méconnus……...116
c) Des repères propres à la communauté……..117
d) Un mode de vie Hip hop.....118

2. 2. Des pratiques artistiques……119
a) Une affiliation à l'héritage Hip hop.....119
b) L'impact des activités artistiques du Hip hop.....121
c) Des procédés communicatifs innovants et indépendants.....122
d) Des inspirations communes aux arts Hip hop.....123
e) Des pratiques culturelles en autogestion.....124
f) Des tensions sociales et raciales apaisées.....126

Conclusions : Une bipolarité entre citoyenneté et communauté.....127

CHAPITRE 3 - UN MOUVEMENT CULTUREL ET SOCIAL……129

3. 1. Le Hip hop : un phénomène de mode…………...129

3. 1. 1. Post-modernité et changement social……129

a) Un échec culturel causé par la globalisation……129
b) La post-modernité facteur de changement social……131
c) La breakdance comme élément marqueur de changement social……132
d) Des rituels proches entre la capoeira et la breakdance……133
e) Des modalités similaires mais une affirmation différente……136

3. 1. 2. Un mouvement social…….137
a) Une expression populaire par le prisme du Hip hop……..…..137
b) Le Hip hop : une mouvance culturelle…….138
c) Le Hip hop, un concept plus qu'une mode……...140
d) Des codes expressifs dans le défi…….141

3. 1. 3. L'influence médiatique……...142
a) Les procédés de diffusion des arts Hip hop……..142
b) Les médias comme diffuseurs de culture…….143
c) Une popularisation de la breakdance……144
d) La technologie au soutien de la popularité de la breakdance.....146

3. 2. Un patrimoine Hip hop……..147
3. 2. 1. Vers une acculturation chorégraphique ?……147
a) Une activité inadéquate par son patrimoine……..……...147
b) Une culture chorégraphique institutionnelle……148
c) Une légitimation institutionnelle de la breakdance……..149

3. 2. 2. Une compromission culturelle en négociation……..…….…151
a) Une reconnaissance difficile à mettre en application……..…….151
b) Le vent en poupe pour une adoption institutionnelle…….……..152
c) Des pionniers réfractaires à la modernisation de la breakdance.....153
d) Un débat qui fait écho avec le passé.....….....155

3. 2. 3. Des cas de préservation du patrimoine Hip hop……..156
a) Des précurseurs protecteurs d'un héritage.....156
b) L'exemple de projet par Farid Berki.....157
c) Une nouvelle génération avec l'exemple d'Urban Flow.....159
d) L'exemple de Kader Attou et Accrorap.....160

Conclusions : La culture Hip hop en négociation malgré les préjugés.....162

PARTIE III – LES EXPRESSIONS DE LA BREAKDANCE……..……164

CHAPITRE 1: LE PATRIMOINE CULTUREL DE LA DANSE HIP HOP…...……..…164

1. 1. Histoire et origines……..……164

a) Les imprégnations de la danse Hip hop……...……164

b) Des formes rituelles aux origines ancestrales……..165

c) Les inspirations de la danse Hip hop aux USA……166

d) Pionniers de la danse Hip hop.....167

1. 2. Des adaptations ou déclinaisons……169

a) Une traduction française de ces inspirations.....169

b) Une évolution due aux conflits intergénérationnels.....170

c) Un style de breakdance revisité : le clubbing.....171

1. 3. Actualités et renouveau culturel……..……..172

1. 3. 1. Les origines…….....172

a) Un style de danse en définition.....172

b) Le « corps » de la Breakdance.....174

c) Les critères fondamentaux de la Breakdance.....175

d) Les figures de danse classiques et authentiques.....176

1. 3. 2. Les valeurs……...177

a) Le défi.....177

b) La battle.....179

c) La ritualisation.....180

d) Le coup d'éclat.....181

e) La breakdance dans le débat social...….....182

1. 4. Fonction sociale et Institutionnalisation progressive……...184

1. 4. 1. Le mécanisme ou processus tacite social……..184

a) La danse populaire, un vecteur d'expression culturelle.....184

b) La breakdance : facteur de socialisation.....185

c) La breakdance comme outil de dialogue social.....186

d) Un modelage des expressions Hip hop.....187

1. 4. 2. L'institutionnalisation……189
a) Une métamorphose dans les usages.....189
b) Une légitimation de la breakdance.....190
c) Le breakdance réajusté.....191
d) De genre Hip hop à danses urbaines.....193

1. 5. Une pratique collective et l'importance des « crews »……194

1. 5. 1. La « forme » ou le « corps » des collectifs……194
a) Une communication des revendications sociales……194
b) Des conditions d'existence partagées……...195
c) Une famille sociale par la culture……196
d) Plus qu'un groupe, un collectif……198

1. 5. 2. Les expressions du message culturel……199
a) Le collectif est une question d'honneur……199
b) Une appartenance au collectif par l'authenticité……..201
c) Par l'attitude, une reconnaissance mutuelle……202
d) Des individualités au sein du collectif……203

Conclusions : Des expressions communautaires en forme de disciplines.....205

CHAPITRE 2: LA NORMALISATION DE LA BREAKDANCE PAR LES ARTS……..206

1. Des usages du corps.....206

1. 1. Corps et Société……206
a) Un corps à multiple facettes……...206
b) La prévalence du corps dans le quotidien……...207
c) Un rapport au corps se politise.....208
d) Une socialisation par incorporation.....209

1. 2. Corps et Institution……...211
a) Les images symboliques du corps.....211
b) Un modèle scolaire qui formate les corps.....212
c) L'approche structuraliste et déterministe de Bourdieu sur les corps.....213
d) La breakdance conforme aux attentes institutionnelles.....214
e) Un rapport au corps particulier avec la breakdance.....216

2. Le corps dans le champ chorégraphique…….217

2. 1. Une performance par le corps……...217

a) La corporéité dans le registre chorégraphique.....217

b) Un usage artistique du corps pour la performance.....220

c) Une réhabilitation des rites tribaux.....221

d) La signification du corporel dans l'acte rituel.....222

2. 2. Un corps « outil » artistique……..223

a) Un corps instrumentalisé.....223

b) Un corps mis à l'épreuve.....225

c) Un alliage robuste entre corps et mental.....226

d) Le rôle fondamental de la musique sur le corps dansant.....228

3. L'art de la performance…….230

3. 1. Une simulation de bataille chorégraphiée……...230

a) Un espace scénique dédié à la performance.....230

b) La battle comme ritualisation du défi.....231

c) L'importance du cercle comme élément vivant.....232

d) La performance par le mouvement.....….234

3. 2. Une normalisation vers le spectaculaire……..……235

a) Une mutation de la pratique.....235

b) Les attributs comme mise en scène de soi.....236

c) La performance artistique entendue par la breakdance.....237

d) Repousser les limites : une normalité Hip hop.....239

e) L'attitude performative comme motivation au spectaculaire.....….....240

Conclusions : L'art scénique sublimé par la performance corporelle.....242

CHAPITRE 3: LE BREAKING COMME PRATIQUE SPORTIVE……...243

1. Politique d'inclusion par la voie sportive……243

1. 1. Un projet sportif d'intégration sociale……243

a) Une décision politique progressive..... 243

b) Une politisation du sport.....244

c) Une promotion sociale et professionnelle par le sport.....245

d) Le sport : vecteur d'intégration sociale.....246

1. 2. Une professionnalisation en structuration……...247

a) Un modèle inclusif par la voie fédérale.....247

b) Une structuration artistique de la breakdance.....249

c) Une formation professionnelle pour enseignant.....250

d) Un cursus diplomant et valorisant.....251

e) Un investissement pour l'habilitation de la breakdance.....252

2. Fédéralisation et institutionnalisation de la breakdance……254

2. 1. D'une pratique clandestine à la fédéralisation.....254

a) Une reconnaissance par les Arts.....254

b) Une structure internationale pour la breakdance.....255

c) Une optique Olympique.....256

d) La Fédération Française de Danse.....257

e) Une instance de régulation en évolution.....259

2. 2. La compétition comme facteur de structuration……..……..260

a) Une approche du « haut niveau ».....260

b) Une fédéralisation facteur de professionnalisation.....261

c) Des événements en faveur du patrimoine.....262

d) Une internationalisation de la breakdance.....263

e) Le BOTY, un événement Hip hop majeur.....265

3. Classification et assimilation dans les sports……266

3. 1. Une représentation idéalisée du sport……...266
a) Le triomphe du virilisme depuis l'Antiquité.....266
b) La considération du sport dans notre société occidentale.....267
c) La culture et le sport au secours de la jeunesse populaire.....268
d) La breakdance est perçue comme un sport à risque.....270

3. 2. Une institutionnalisation idéologiquement conflictuelle……..……..271
a) Les AIE : un conditionnement du développement corporel.....271
b) L'influence sportive, artistique et médiatique.....272
c) Une difficile intégration dans les écoles.....274

3. 3. Une activité en sportivisation……275
a) Un statut et une catégorie disciplinaire problématiques.....275
b) La breakdance dans le registre des sports.....276
c) Des rencontres bien organisées.....277

Conclusions : La normalisation de la breakdance par le sport-spectacle.....279

CHAPITRE 4 : DES ATELIERS DE DANSE HIP HOP……...280

1. Du concept à l'opérationnalisation……..……..280

1. 1. Une visée pédagogique inclusive…….……...280
a) La didactique comme champ de savoirs.....280
b) Une approche pédagogique spécifique au Hip hop.....281
c) Possibilités éducatives des arts Hip Hop.....282
d) L'impact sur le développement personnel.....283

1. 2. Un modèle formateur et qualifiant……285
a) Une transmission proche de la scolarisation.....….285
b) Un modèle pédagogique pour quelles compétences ?.....286
c) Un rapport pédagogique particulier.....287
d) Un projet aux perspectives professionnelles.....288

2. Formalisation d'un atelier de breakdance……...290

2. 1. Cadre d'intervention et déroulement d'un première séance……..290
a) Une projection institutionnalisée de la breakdance.....290
b) Un atelier de danse très protocolaire.....291
c) Après l'échauffement, l'heure de la pratique.....292
d) Un rapport didactique entre l'intervenant et ses élèves.....293

2. 2. Des intérêts partagés.....295
a) Les bénéfices d'un tel type d'atelier.....295
b) Les enjeux de la réhabilitation de la breakdance.....296
c) Comment évaluer les progrès ?.....298
d) L'improvisation comme signe de maîtrise.....299

3. Résultats de l'enquête.....300
3. 1. Bilan sur le cadre d'intervention.....300
a) Une politique culturelle autour de dispositifs institutionnels.....300
b) Les projets des établissements.....302
c) Un respect du patrimoine culturel.....303
3. 2. Bilan sur le déroulement d'une séance type.....305
a) Les éléments protocolaires d'une séance.....305
b) Des relations didactiques entre intervenants et apprentis.....310
3. 3. Bilan des évaluations successives……314
a) Une analyse du panel de l'association.....314
b) Une analyse du panel du lycée.....318
c) Une analyse du panel de la cité universitaire.....321

4. Les effets de l'apprentissage de la Breakdance sur l'individu……..325

4. 1. Un apprentissage par cohésion et ritualisation……325
a) La vocation humaniste par le jeu.....325
b) Des effets significatifs par la pratique.....326
c) L'engagement des membres dans le collectif.....327
d) Une forme d'autogestion dans l'apprentissage.....328

4. 2. Des acquis diversifiés via le ludisme…….330
a) Adoption d'un langage corporel Hip hop.....330
b) Un apprentissage psychomoteur.....331
c) Acquisition d'adresse par la gestualité.....332
d) Une assimilation par processus d'imitation.....334

4. 3. Une formation civique grâce à l'universalisme……335
a) Par la musique, un sens du rythme et une oreille.....335
b) Un gommage des clivages.....336
c) Vers une maîtrise de soi.....337

Conclusions : Une normalisation culturelle au service du lien social.....339

CONCLUSIONS GÉNÉRALES…...……340

BIBLIOGRAPHIE……..……...344

TABLE DES MATIÈRES……..354

ANNEXES……...367

Lexiques.....367
Chronologie de la street dance.....370
Normes du Battle of the year.....373
Afrika Bambaataa pour ElectoMind.....374
Préceptes Zulus.....375
Déclaration de paix Hip hop – Zulu Nation.....376
Etude sur panel selon les terrains.....377

LEXIQUES

Techniques du Lock entre mouvements d'expression et des sauts :

Clap : préparation d'un mouvement, demander l'appui du public en frappant des mains

Clap back : frapper derrière

Clap front : frapper devant

Check : mouvement pour se féliciter, s'encourager

Dead men : tomber au sol sur le dos, faire le mort

Eachick : faire de l'auto-stop

Funky chicken : démarche où on bouge les coudes

Funky pingouin : démarche avec les bras et les jambes tendues. Les mais sont perpendiculaires aux bras, tournés vers l'extérieur

Give me a kiss : je donne un baiser à moi ou au public

Give my self five : s'en taper 5, pour s'encourager et se féliciter

Kill the wish : à 4 pattes, tuer le cafard

Lock : mouvement des coudes vers l'avant, bloquer (freeze)

Look back : 1 regard sur le côté, 1 regard qui revient

Locking : position de fermeture entraînée par celle des poings.

L'ensemble de ces figures reproduisent la scène du « bus-stop » où la personne qui monte dans un autobus achète et pointe son ticket et va s'asseoir à une place.

Locker walk : marche du locker (du haut vers le bas)

Marche du dealer : marche en ouverture, 1 temps haut, un temps bas

Master hand chek : code pour se dire bonjour

Peas : battre des doigts pour donner la mesure et rentrer dans la danse

Point : pointé du doigt dans une direction, vers quelqu'un ou quelque chose.

Regard appuyé par un pointage du doigt qui donne au mouvement une direction dans l'espace.

→ Ces figures, inspirées d'une affiche de propagande au recrutement des noirs américains pendant la guerre du Vietnam représentent l'Oncle Sam pointant le doigt disant « I want you, you… »

Rist roll : rotation du poignet / mouvement intermédiaire pour amener les pointes ou le check

Snap : claquer des doigts

Butt trick : saut sur les fesses

Dive : saut en plongeon

Cross down : croiser les bras ou les jambes vers le bas (déplacement)

Jazz ssquare : pas de lock dans un carré (haut, médium, croisé, décroisé). C'est un soul step.
High Kick : coup de pied, saut
Scoubidou : saut, jette, pose, pose
Scowbot : descend et saute
Skate : glissade (soul step)
Split : écart américain
Turn into split : saut, glissade. Tourner + écart américain.
Picture : combinaison, suite au turn into split.

Techniques du Boogaloo et du Pop :

Air Pose : action – rétroaction, déplacement, pose. Effet de rebond
Le smurf : Littéralement, cela veut dire « schtroumph » du fait que les danseurs possédaient des gants blancs comme les schtroumphs. C'est une danse individuelle qui puise son style et son inspiration dans le mime. Ainsi beaucoup de scènes mimées de la vie quotidienne sont à l'origine des figures de smurf. Danse introvertie qui sert des propos tristes, romantiques. C'est l'appellation française de la wave = vague : notion de chemin, décomposer chaque articulation.
Le pop : contraction de tout le corps du cou jusqu'aux jambes. Le pop sert de base aux figures inspirées de la robotique et des variantes le « stroboscop », le « tetris » ou « l'égyptien » par exemple. L'ondulation ou voging : mouvement coulé, fluide.
L'égyptien : mouvements faisant référence aux personnages des fresques égyptiennes. Tout ce qui est angulaire.
Le patin ou moon walker : déplacement qui glisse.
Fil mort : 1 bras tendu, 1 bras plié
Robot : utilisation de blocages segmentaires pour simuler la démarche d'un robot
Stronbing : blocages rapides et variés qui font référence à un stromboscope
Le « tetris » : mouvements qui font référence au fameux jeu d'arcade où il s'agit d'emboîter des figures de formes différentes les unes dans les autres

Le fress now : petit déplacement alternant les jambes
Twist a flex : déplacement pointe de pied-talon
Neck a flex : départ par la tête.
Le X : les 2 jambes pliées vers l'intérieur
Le Y : 1 jambe tendue, l'autre pliée

Techniques du breaking :

Le top rock : pas de danse debout avant la descente vers le sol. Préparation.
Le up rock : figures debout, préliminaire au break qui reproduit le gestuelle du combat, suivi de la descente.
La coupole ou moulin à vent : le danseur au sol tourne sur le dos en s'aidant de ses jambes.
La couronne : variante de la coupole où seules les mains et la tête sont en contact avec le sol.
Le tracks : figure proche de la couronne, seule la tête reste au sol et les jambes se croisent pour augmenter l'effet.
L'edglay : le danseur part en coupole puis bloque le corps avec une main au sol tandis que sa tête dessine un mouvement circulaire.
Le thomas : copie au sol du mouvement de gymnastique du cheval d'arçon.
Le spin : c'est une vrille sur la tête.
Le back spin : tour sur le dos.
Le scorpion : déplacement du corps en rotation juste avec la force des deux bras.
Le ninety nine : le danseur part debout et exécute un mouvement circulaire sur une main.
Le tic tac avant : projection alternative avant arrière entre les pieds et les mains.
Le tic tac arrière : le danseur part d'une position flip arrière, puis atterrit sur le dos et revient à la position initiale sur les pieds.
Six step : déplacement de base au sol
Quatre Temps : déplacement, kick est-ouest, décroisement nord-sud (possible en trois temps : saut tonique et fluide.
Passe-passe genoux : glissé de genoux en appui sur les 2 bras
Chandelle : freeze à partir d'une chandelle. On fait ce qu'on veut avec les jambes. Torsion avec le bassin.
« W » freeze : dessiner un « W » avec les jambes.
Freeze en équilibre : ciseau, sur les fesses les jambes en l'air.

CHRONOLOGIE DE LA STREET DANCE

Fin des années 60 : Don Campbell locke pour la première fois.

Débuts des années 70 : les premiers b boys apparaissent. parmi eux : Sasa, The Nigga Twins, Trixie, Clark Kent, El Dorado Mike, Sista Boo…

1975 : Boogaloo Sam crée le boog style, mêlant popping et boogaloo.

1977 : création du Rock Steady Crew (RSC) à New- York par Jimmy D et Jojo. La première génération compte Easy Mike, Chrome, Lime 5, P- Body, Jimmy Lee, Boobie, Tac 2, Rim 180th, Tito 183rd, PaulyLime, Rubber Band, Popeye, Doctor Ace, Slick Rick, Green Eyes, Bon 5, CN, B-Races, Joe, Crasy Legs, Les, Angel Rock.

Naissance à Fresno en Californie des Electric Boogaloo Lockers composés de Sam, Slide Nate, Robot Joe, Toyman Skeet, Tickin'Will, Twist- O- Flex, Ant Man.

1978 : à Longbeach, Sam fonde les Electric Boogaloos avec Popin' Pete, Tickin' Deck, Robot Dane, Puppet Boozer, Creepin' Sid,Scare- crow Sculley, Darryl "King Cobra", George "King Rattler".

1979: Crasy Legs integer le RSC avec Lenny Len.

1981 : Apparition du RSC nouvelle génération avec Crasy Legs, Take One, Ken Swift, Little Crasy Legs et Frosty Freeze. Crasy Legs hérite de la présidence, Ken Swift et Frosty Freeze sont co- vice-présidents.

Show des RSC au Lincoln Center pour la chaîne ABC News. Suga Pop apporte les techniques de la côte ouest (les funkstyles) à New- York.

Mickael Jackson fait appel aux Electric Boogaloos pour lui enseigner des pas de danse.

1982 : les RSC deviennent officiellement des Zulu Kings.

Battle entre les RSC et les dynamic Rockers, immortalisé par le documentaire *Style Wars*, et premier battle à être diffusé à la télévision.

Le club Roxy devient Hip hop et attire des milliers de clients.

Tournée mondiale de la Zulu Nation *New- York City rap tour* (Paris, Berlin, Londres) avec les RSC et d'autres artistes dont Futura 2000, DST, Fearless Four et Phase2.

A l'origine de cet événement : Bernad Zekri, journaliste français, d'Actuel, et Kool Lady Blue, manager des RSC.

1983 : Le film à succès *Flashdance* valorise le hip hop dans une scène mythique avec les RSC. Les RSC sont invités par la reine Elizabeth d'Angleterre pour un show de b boying.

Première diffusion à la télévision du clip vidéo de Malcolm Mac Laren *Buffalo Gals* avec les RSC.

Sortie du film *Break Street 84* en vidéo qui est un nouveau succès.

1984 : Les danseurs hip hop de Paris s'entraînent chez Paco Rabanne.

Lancement en France de H.I.P. H.O.P., diffusée par TF1 et animé par Sidney à une heure de grande écoute. Première émission télévisuelle hip hop au monde.

Les danseurs du *Lione Richie All Night Long Tour*, en tournée à Paris, dansent au Trocadéro. C'est la révélation pour beaucoup de jeunes français. Le film *Beat Street* crève les écrans avec des danseurs du RSC, des NYC Breakers et de Magnificent Force.

Méga show Hip hop lors de la cérémonie de clôture des Jeux olympiques au Stadium de Los Angeles. Plus de cent danseurs et danseuses, accompagnés de Lionel Richie, surprennent la planète.

1985 : Sortie américaine du film *Electric Boogaloo*, inédit en France et suite de *Break Street 84*. Les danseurs décrochent de plus en plus de contrats, notamment dans la publicité.

Show Hip hop à l'hippodrome de Londres immortalisé par le documentaire *Electro Rock*.

1986 : Tournée des Magnificent Force avec Mr. Wiggles en Afrique du Sud, mais aussi au Maroc, en Algérie et en Tunisie. Show *Hip Hop Jam* à Bienne, en Suisse.

Compétition européenne de b boying. Présence des maîtres en la matière en Europe, dont les français Aktuel Force.

1988 : La danse disparaît de la scène médiatique, mais pas de l'underground.

1990 : A l'image de ce qui se passe en Suisse et en Belgique, Thomas Hergenrother lance le BOTY (Battle Of The Year), compétition internationale de danse Hip hop, qui se déroule en Allemagne.

Tournée française de *Nation Rap* avec Sidney et Guetta.

1992 : Les RSC se produisent devant le président George Bush au Kenndy Center Honors et sont ovationnés.

Les danseurs hip hop français se produisent à l'Opéra Comique à l'initiative du Théâtre Contemporain de la Danse.

Formation de la troupe Ghett'Original, essentiellement issue du Rock Steady Crew et création de leur spectacle *Jam On The Groove*. Ils partent en tournée avec les européens Storm et Maurizio.

Lancement du Playstation UK Bboy Championship à Londres, compétition internationale de danse Hip hop.

1995 : Les français Family Crew remportent le BOTY en Allemagne. Lancement du b boy Summit à Los Angeles et du Miami Pro- Am.

1996 : Lancement des rencontres urbaines de la Villette à Paris.

1997 : Débuts de la tournée mondiale de la troupe Jam On The Groove sur les bases du Ghett'Originale.

Elle se produit au théâtre Mogador à Paris et passe dans *Nulle part Ailleurs* sur Canal Plus. Nouveau succès. Dans la troupe, on retrouve Ken Swift, Mr. Wiggles, Mr. Fabel, Crumbs, Rockafella, Remind, Zulu Grimmelings, Twister.

1998 : Lancement du back To The Planet Rock en Hollande, championnat international de danse Hip hop.

Les Electric Boogaloos nouvelle génération viennent à Paris, tournant dans les danses debout notamment ;

2000 : Le BOTY international devient l'attraction n°1 de l'Exposition universelle de Hanovre en Allemagne. Lancement du jeu au Japon du *Japan Dance Delight*, concours chorégraphique.

2001 : Première sélection française pour le BOTY. Les français Wanted Posse remportent le titre de champions du monde en Allemagne.

Les français du Vagabond Crew sont vice- champions du mode et obtiennent le prix du meilleur show au BOTY.

2002 : Lancement du premier *Juste Debout*, rencontre 100% top dance.

Sortie en France du film de Blanca Li, *Le défi*, ayant pour thème principal la danse hip hop.

2003 : La France de nouveau championne du monde au BOTY grâce aux Lyonnais Pockémons.

2004 : Les français Fantastik Armada sont vice-champions du monde. Les coréens dominent le monde du break.

2005 : Fort de son succès, le Juste Debout s'installe au stade de Coubertin à Paris. Débuts des présélections internationales.

2006 : le vagabond Crew remet la France au sur la première place du podium et remporte également le prix du meilleur show.

2008 : Le stade de Coubertin devenu trop étroit, le Juste Debout débarque au Palais omnisport de paris- Bercy.

NORMES DU BATTLE OF THE YEAR

Règles :

Chaque crew présente un show chorégraphique, la durée maximale des shows est fixée à 6 minutes. Après la présentation des shows chorégraphiques sont organisés deux battles demi- finales (place 2 contre place 3 et place 1 contre place 4 du classement des shows). A l'issue des demi- finales, le battle oppose les deux vainqueurs. Le crew classé premier des shows chorégraphiques remporte le meilleur prix du show.

Critères de jugement des shows :

- Critère chorégraphique : synchronisation, présence scénique, thème et musique, chorégraphie.
- Critère lié au b.boying : top rock, footwork, freeze, powermoves

Critères de jugement pour les battles:

Les critères liés au bboying : top rock, footwork, power moves auxquels s'ajoutent :

- Réponses : comment réagit le crew/ danseur face à la performance de l'opposant.
- Combinaisons : quels aspects chorégraphiques les danseurs apportent au battle.
- Stratégie : comment s'organise et danse le crew/ danseur durant le battle.
- Attitude : quelle mentalité apporte le crew/ danseur en situation de battle.
- Touche volontaire : éliminatoire.
- Top rocks : pas de préparation avant le passage au sol.
- Footwork : jeu de jambes au sol.
- Freeze : posture immobile, mouvement soudain, le danseur reste « figé » (glacé) sur une position.
- Powermoves : mouvements acrobatiques dans l'air et au sol

AFRIKAA BAMBAATAA POUR ELECTROMIND :

Afrika Bambaataa est le pseudonyme de Kevin Donovan, qui est né le 10 avril 1960, dans le Bronx à New York. Afrika Bambaataa Aasim tire son nom d'un chef Zulu du XIXe siècle. A l'origine la Zulu Nation est une tribu d'Afrique du Sud qui est devenue un empire sous le commandement de Shaka Zulu (Zulu signifie le paradis). Le jeune Bambaataa a vu le film "Zulu" c'est un déclic pour lui. Il fonde en 1973 l'Universal Zulu Nation.

L'évolution du Hip hop : Le Hip hop revêt différentes formes et styles et exprime différentes émotions avec des sons eux aussi très différents. Il est difficile de faire des généralités du Hip hop. Il faut écouter le plus possible de sons de tel ou tel courant pour pouvoir se faire une idée. Cela permet de se rendre compte de tout ce que le mot Hip hop englobe en réalité en termes de richesse et de diversité.

Sur le Hip hop français : J'adore le Hip hop français qui a existé depuis les débuts du mouvement jusqu'à aujourd'hui se façonnant une réelle identité avec ses propres codes et styles. J'adore le métissage qu'ils créent entre les sonorités arabes, orientales, funk et zouk aussi. J'espère que les radios françaises retranscrivent bien la diversité du Hip hop et qu'elles ne se focalisent pas sur quelques courants précis, ce qui serait très réducteur, et pourrait porter préjudice au mouvement.

Créateur de la Zulu nation dans un état d'esprit non violent, pensée sur le Gangsta rap : Le problème vient plus des diffusions que du Gangsta rap à proprement dit, qui est un courant émergeant du Hip hop au même titre que plein d'autres. Il exprime l'opinion et correspond à une certaine partie de la société et a donc sa place légitime. Ce qui me gène c'est que les radios ne diffusent que cette réa lité là, celle qui parle d'argent, de belles filles et grosses voitures. C'est pourquoi je voudrais encore dire aux radios qu'il faut qu'elle diffuse tous les arômes du Hip hop. Et plus largement, ceci est à appliquer sur tous les styles de musiques…

Quels sont les liens entre le Hip hop et le mouvement électro : En réalité, ce sont deux mouvements qui ne sont pas si éloignés. L'électro funk c'est du Hip hop, le beakbeat emprunte également beaucoup à ce mouvement que ça soit dans les rythmiques ou dans le MCing. Il en va de même pour tous les courants électro, la drum'n bass, le big beat, le dubstep… Chacun puise sa part de racine dans le Hip hop et ce qui intéressant c'est qu'il sait également se renouveler et se puise à son tour dans les nouveaux courants pour se régénérer et se diversifier.

LES PRÉCEPTES - CHARTE ZULU

1. La Zulu Nation n'est pas un gang. C'est une organisation d'individus à la recherche de succès, de la paix, de la connaissance, de la sagesse, de la compréhension et d'une manière de vivre droite.

2. Les membres Zulus doivent chercher des façons de survivre positivement dans la société. Les activités négatives sont des actions qui relèvent du côté injuste des choses. La nature animale est une nature négative.

3. Les Zulus se doivent d'être civilisés.

4. Les membres Zulus doivent comprendre les leçons de l'infini.

5. Les Zulus ne devraient pas être associés à n'importe quelle organisation dont les fondations sont basées sur la négativité.

6. Les Zulus sont supposés être en paix avec eux-mêmes et les autres et ce, à n'importe quel moment.

7. Les Zulus ont appris à s'imposer dans leur croyance et croient en les lois du prophète Muwsa (Moïse). "An eye for an eye and a tooth for a tooth".

8. Les Zulus doivent se saluer entre eux par une salutation appropriée comme "Paix Akhi (Frère), Akhi Paix ou Paix Reine.

9. Les Zulus saluent leurs frères et soeurs quand ils viennent à un rassemblement où qu'il se tienne sur la Terre.

10. Les Zulus se doivent de rester loin des problèmes.

11. Les Zulus ne sont pas autorisés à revendiquer leur différence vis-à-vis d'autres Zulus en se combattant.

12. Les Zulus ne devraient pas impliquer d'autres Zulus dans leurs préoccupations personnelles. S'il y a un besoin d'assistance et/ou d'orientation sur un problème, un leader Zulu devrait être consulté.

13. Il est interdit aux Zulus de faire de la publicité en rapport à leur implication dans la Zulu Nation de façon irrespectueuse. Et spécialement d'user de son nom pour les crimes et la violence.

14. Les Zulus doivent mener un style de vie pacifique et de travailler pour rester droit.

15. Les Zulus doivent chercher la connaissance de soi afin de s'elever au milieu de la jungle urbaine

16. Les Zulus doivent essayer de faire rayonner la Nation Zulu à tout moment. Ils se doivent d'éclairer celui qui donne une mauvaise réputation dans le style d'un Zulu.

17. Tous les Zulus doivent participer aux rassemblements d'unification de la Nation Zulu.

18. Ceux qui n'adhéreraient pas aux changements qui s'effectueraient au sein de la Nation Zulu ne sont pas considérés comme des Zulus.

19. Les Zulus Rois et Reines ont une importance égale dans la fondation. Le respect doit leur être assuré. Les leaders doivent être respectés.

20. L'anniversaire de la Zulu Nation est le 12 novembre. C'est une date officielle qui peut être célébrée durant la même semaine, le vendredi et le samedi, une fois le douze venu.

DÉCLARATION DE PAIX HIP HOP – ZULU NATION



https://www.zulunation.fr/the-hip-hop-declaration-of-peace.html

BILANS SUCCESSIFS DU PANEL SELON LES TERRAINS

Étude sur panel de l'association de danse (effectif total : 25)

La situation de l'apprenant par rapport à l'environnement institutionnel

Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Se renseigner sur les objectifs fixés par l'institution	Oui : 20 / 80 % Non : 5 / 20 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 20 / 80 % Non : 2 / 8 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Connaître les enjeux de la pratique au sein de l'institution	Oui : 15 / 60 % Non : 10 / 40 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Se renseigner sur l'éthique de l'institution	Oui : 12 / 48 % Non : 13 / 52 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 12 / 48 % Non : 10 / 40 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 64 % Non : 7 / 28 % Absent : 2 / 8 %
Connaître la technique et les mouvements de base	Oui : 8 / 32 % Non : 17 / 68 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 11 / 44 % Non : 11 / 44 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 64 % Non : 7 / 28 % Absent : 2 / 8 %
Se renseigner et connaître l'organigramme	Oui : 19 / 76 % Non : 6 / 24 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 19 / 76 % Non : 3 / 12 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 19 / 76 % Non : 4 / 16 % Absent : 2 / 8 %
Identifier les équipes techniques	Oui : 25 / 100 % Non : 0 / 0 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 100 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Connaître le planning et les conditions de formation	Oui : 17 / 68 % Non : 8 / 32 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Identifier les modalités de représentation de soi	Oui : 16 / 64 % Non : 9 / 36 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 16 / 64 % Non : 6 / 24 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 21 / 84 % Non : 2 / 8 % Absent : 2 / 8 %
Identifier les modalités et possibilités de reconnaissance de soi	Oui : 15 / 60 % Non : 10 / 40 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 15 / 60 % Non : 7 / 28 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Connaître les consignes d'hygiène et de sécurité au sein de l'institution	Oui : 10 / 40 % Non : 15 / 60 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 11 / 44 % Non : 11 / 44 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 15 / 60 % Non : 8 / 32 % Absent : 2 / 8 %
Connaître les sources de financements de l'institution	Oui : 3 / 12 % Non : 22 / 88 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 4 / 16 % Non : 18 / 72 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 9 / 36 % Non : 14 / 56 % Absent : 2 / 8 %

L'avancement du projet institutionnel

Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
La compréhension de la nature de l'activité (projet culturel)	Oui : 20 / 80 % Non : 5 / 20 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 20 / 80 % Non : 2 / 8 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
La compréhension des enjeux que le projet implique	Oui : 18 / 72 % Non : 7 / 28 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 20 / 80 % Non : 2 / 8 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 21 / 84 % Non : 2 / 8 % Absent : 2 / 8 %
Savoir définir les objectifs techniques et les moyens pour réaliser le projet	Oui : 5 / 20 % Non : 20 / 80 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 14 / 56 % Non : 8 / 32 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 18 / 72 % Non : 5 / 20 % Absent : 2 / 8 %
Identifier mes motivations par rapport au projet	Oui : 19 / 76 % Non : 6 / 24 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 20 / 80 % Non : 2 / 8 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %

Savoir identifier les méthodes nécessaires pour contribuer	Oui : 4 / 16 % Non : 21 / 84 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 12 / 48 % Non : 10 / 40 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 64 % Non : 7 / 28 % Absent : 2 / 8 %
Savoir identifier les techniques que je maîtrise et utiles au projet	Oui : 23 / 92 % Non : 2 / 8 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Connaître les limites, biais, ou défauts de ces techniques	Oui : 20 / 80 % Non : 5 / 20 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Discussion d'une réorientation avec les intervenants ou cadre technique	Oui : 9 / 36 % Non : 16 / 64 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 16 / 64 % Non : 6 / 34 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Savoir présenter mon projet aux autres	Oui : 8 / 32 % Non : 17 / 68 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 15 / 60 % Non : 7 / 28 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Savoir tirer profit des remarques reçues lors de la présentation de son projet	Oui : 14 / 56 % Non : 11 / 44 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 15 / 60 % Non : 7 / 28 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 19 / 76 % Non : 4 / 16 % Absent : 2 / 8 %
Discussion sur les projets des collègues	Oui : 4 / 16 % Non : 21 / 84 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 13 / 52 % Non : 9 / 36 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 17 / 58 % Non : 6 / 34 % Absent : 2 / 8 %
Élaboration de suggestions constructives sur les projets des collègues	Oui : 4 / 16 % Non : 21 / 84 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 11 / 44 % Non : 11 / 44 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 15 / 60 % Non : 8 / 32 % Absent : 2 / 8 %
Définir l'idée centrale et les thèmes dominants de mon projet	Oui : 11 / 44 % Non : 14 / 56 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 15 / 60 % Non : 7 / 28 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Bilan évolutif des compétences mises en œuvres au cours du projet			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Savoir faire un bilan des divers aspects de ma pratique	Oui : 13 / 52 % Non : 12 / 48 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 16 / 64 % Non : 6 / 22 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 22 / 88 % Non : 1 / 4 % Absent : 2 / 8 %
Savoir répondre aux questions et observations des autres pratiquants et intervenants	Oui : 15 / 60 % Non : 10 / 40 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 19 / 76 % Non : 3 / 12 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 21 / 84 % Non : 2 / 8 % Absent : 2 / 8 %
Savoir présenter son projet personnel au sein de celui de l'institution	Oui : 12 / 48 % Non : 13 / 52 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 22 / 88 % Non : 1 / 4 % Absent : 2 / 8 %
Savoir concevoir des supports de communication adéquats	Oui : 11 / 44 % Non : 14 / 66 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 17 / 68 % Non : 5 / 20 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 19 / 76 % Non : 4 / 16 % Absent : 2 / 8 %
S'adapter aux attentes de l'interlocuteur	Oui : 18 / 72 % Non : 7 / 28 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Savoir présenter son activité au sein du projet	Oui : 20 / 80 % Non : 5 / 20 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 82 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Savoir rendre compte aux partenaires	Oui : 18 / 72 % Non : 7 / 28 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 82 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Savoir écouter et tenir compte des critiques des collègues	Oui : 14 / 66 % Non : 11 / 44 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 17 / 68 % Non : 6 / 24 % Absent : 2 / 8 %
Savoir mettre en avant et proposer ses idées aux collègues	Oui : 7 / 28 % Non : 18 / 72 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 13 / 52 % Non : 9 / 36 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 15 / 60 % Non : 8 / 32 % Absent : 2 / 8 %

Auto-apprentissage			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Adaptation de nouvelles techniques dansées ou de communication	Oui : 10 / 40 % Non : 15 / 60 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 92 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Contribution à l'amélioration de méthodes ou techniques se soi et des autres	Oui : 5 / 20 % Non : 20 / 80 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 16 / 64 % Non : 6 / 24 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 18 / 72 % Non : 5 / 20 % Absent : 2 / 8 %
Retour sur ses acquis personnels	Oui : 17 / 68 % Non : 8 / 32 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 17 / 68 % Non : 5 / 20 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Retour sur ses compétences techniques de la danse	Oui : 17 / 68 % Non : 8 / 32 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 17 / 68 % Non : 5 / 20 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Développer des compétences personnelles utiles dans d'autres domaines d'activités	Oui : 6 / 24 % Non : 19 / 76 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 14 / 56 % Non : 8 / 32 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 64 % Non : 7 / 28 % Absent : 2 / 8 %
Solliciter des collègues pour qu'ils transmettent leurs savoirs ou méthodes	Oui : 12 / 48 % Non : 13 / 56 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Gestion de projet, travail en équipe, réseaux			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Savoir spécifier les objectifs du projet (grandes lignes à court, moyen et long terme)	Oui : 6 / 14 % Non : 19 / 76 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 17 / 68 % Non : 5 / 20 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 22 / 88 % Non : 1 / 4 % Absent : 2 / 8 %
Savoir exploiter les travaux des collègues pour son propre développement	Oui : 8 / 32 % Non : 17 / 68 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 13 / 52 % Non : 9 / 36 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 74 % Non : 7 / 18 % Absent : 2 / 8 %
Savoir solliciter, sans hésitation, les conseils d'autrui	Oui : 5 / 20 % Non : 20 / 80 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 16 / 74 % Non : 6 / 14 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Savoir adopter de nouvelles méthodes ou techniques pour l'élaboration du projet	Oui : 10 / 40 % Non : 15 / 60 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 23 / 82 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 8 %
Savoir proposer des stratégies de travail	Oui : 3 / 12 % Non : 22 / 88 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 8 / 32 % Non : 14 / 56 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 14 / 56 % Non : 9 / 36 % Absent : 2 / 8 %
Choisir une voie d'action parmi de nombreuses pistes	Oui : 15 / 60 % Non : 10 / 40 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 15 / 60 % Non : 7 / 28 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 19 / 76 % Non : 4 / 16 % Absent : 2 / 8 %
Savoir gérer les aléas	Oui : 11 / 44 % Non : 14 / 56 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 16 / 64 % Non : 6 / 24 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 18 / 78 % Non : 5 / 20 % Absent : 2 / 8 %
Savoir s'organiser pour utiliser des équipements partagés	Oui : 17 / 68 % Non : 8 / 32 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 20 / 80 % Non : 2 / 8 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Savoir établir et gérer des priorités	Oui : 16 / 64 % Non : 9 / 36 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 20 / 80 % Non : 2 / 8 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Savoir estimer et respecter des délais imposés	Oui : 15 / 60 % Non : 10 / 40 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 17 / 68 % Non : 5 / 20 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 18 / 72 % Non : 5 / 20 % Absent : 2 / 8 %
Savoir gérer plusieurs activités, ou projets parallèlement à la pratique	Oui : 18 / 72 % Non : 7 / 28 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 22 / 88 % Non : 1 / 4 % Absent : 2 / 8 %

Prévoir des rencontres avec les autres membres hors contexte du cours	Oui : 9 / 36 % Non : 16 / 64 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 14 / 56 % Non : 8 / 32 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 17 / 68 % Non : 6 / 24 % Absent : 2 / 8 %
Savoir susciter et organiser des réunions de groupe	Oui : 3 / 12 % Non : 22 / 88 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 3 / 12 % Non : 19 / 76 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 6 / 24 % Non : 17 / 68 % Absent : 2 / 8 %
Prendre des responsabilités au sein de l'institution	Oui : 3 / 12 % Non : 22 / 88 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 8 / 32 % Non : 14 / 56 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 10 / 40 % Non : 13 / 52 % Absent : 2 / 8 %
Estimer son sentiment d'intégration dans le groupe	Oui : 12 / 48 % Non : 13 / 52 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / 72 % Non : 4 / 16 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Se positionner dans le groupe	Oui : 10 / 40 % Non : 15 / 60 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 16 / 64 % Non : 6 / 24 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 64 % Non : 7 / 28 % Absent : 2 / 8 %
Rendre compte de ses qualités aux autres	Oui : 13 / 52 % Non : 12 / 48 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 17 / 68 % Non : 5 / 20 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 21 / 84 % Non : 2 / 8 % Absent : 2 / 8 %
Collaborer avec les autres membres pour progresser	Oui : 11 / 44 % Non : 14 / 56 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 18 / % Non : 4 / % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Collaborer pour des problèmes d'intérêt commun	Oui : 16 / 64 % Non : 9 / 36 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 22 / 88 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 22 / 88 % Non : 1 / 4 % Absent : 2 / 8 %
Aider les autres dans un domaine que je maîtrise	Oui : 16 / 64 % Non : 9 / 36 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 20 / 80 % Non : 2 / 8 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 20 / 80 % Non : 3 / 12 % Absent : 2 / 8 %
Prendre des initiatives relatives à l'organisation ou au groupe	Oui : 7 / 28 % Non : 18 / 72 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 15 / 60 % Non : 7 / 28 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 64 % Non : 7 / 28 % Absent : 2 / 8 %
Savoir déléguer certaines tâches	Oui : 7 / 28 % Non : 18 / 72 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 10 / 40 % Non : 12 / 48 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 11 / 44 % Non : 12 / 48 % Absent : 2 / 8 %
Savoir transmettre des instructions aux membres	Oui : 4 / 16 % Non : 21 / 84 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 6 / 24 % Non : 16 / 64 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 10 / 40 % Non : 13 / 52 % Absent : 2 / 8 %
Savoir encadrer des membres	Oui : 2 / 8 % Non : 23 / 92 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 4 / 16 % Non : 18 / 72 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 8 / 32 % Non : 15 / 60 % Absent : 2 / 8 %
Savoir mener un groupe	Oui : 2 / 8 % Non : 23 / 92 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 5 / 20 % Non : 17 / 68 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 10 / 40 % Non : 13 / 52 % Absent : 2 / 8 %
Savoir planifier le travail d'un groupe et répartir les missions de chacun	Oui : 0 / 0 % Non : 25 / 100 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 4 / 16 % Non : 18 / 72 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 8 / 32 % Non : 15 / 60 % Absent : 2 / 8 %
Connaître les tenants et les aboutissants des situations post-pratique	Oui : 2 / 8 % Non : 23 / 92 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 8 / 32 % Non : 14 / 56 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 13 / 52 % Non : 10 / 40 % Absent : 2 / 8 %
Intérêt pour l'actualité sociale	Oui : 4 / 16 % Non : 21 / 84 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 9 / 36 % Non : 13 / 52 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 10 / 40 % Non : 13 / 52 % Absent : 2 / 8 %

Projection dans une perspective professionnelle			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 13
Savoir estimer la plus-value de son évolution au sein de l'institution	Oui : 2 / 8 % Non : 23 / 92 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 5 / 20 % Non : 17 / 68 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 10 / 40 % Non : 13 / 52 % Absent : 2 / 8 %
Savoir estimer son apprentissage dans l'évolution de son parcours (professionnel)	Oui : 2 / 8 % Non : 23 / 92 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 8 / 32 % Non : 14 / 56 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 16 / 64 % Non : 7 / 28 % Absent : 2 / 8 %
Savoir identifier l'orientation professionnelle (différents processus de recrutement)	Oui : 1 / 4 % Non : 24 / 96 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 3 / 12 % Non : 19 / 76 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 5 / 20 % Non : 18 / 72 % Absent : 2 / 8 %
Explorer les débouchés (statistiques du marché de l'emploi	Oui : 0 / 0 % Non : 25 / 100 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 0 / 0 % Non : 22 / 88 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 0 / 0 % Non : 23 / 92 % Absent : 2 / 8 %
Être capable d'identifier les personnes, dans mon réseau, susceptibles de m'aider dans ma prospection	Oui : 5 / 20 % Non : 20 / 80 % Absent : 0 / 0 %	Oui : 8 / 32 % Non : 14 / 56 % Absent : 3 / 12 %	Oui : 9 / 36 % Non : 14 / 56 % Absent : 2 / 8 %

Étude sur panel du lycée agricole (effectif total : 18)

La situation de l'apprenant par rapport à l'environnement institutionnel

Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Se renseigner sur les objectifs fixés par l'institution	Oui : 12 / 67 % Non : 4 / 22 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Connaître les enjeux de la pratique au sein de l'institution	Oui : 2 / 11 % Non : 14 / 78 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 6 / 33 % Non : 9 / 50 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 6 / 33 % Non : 7 / 39 % Absent : 5 / 28 %
Se renseigner sur l'éthique de l'institution	Oui : 16 / 89 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 15 / 83 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Connaître la technique et les mouvements de base	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 12 / 66 % Non : 3 / 17 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Se renseigner et connaître l'organigramme	Oui : 10 / 55 % Non : 6 / 34 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 14 / 77 % Non : 1 / 6 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Identifier les équipes techniques	Oui : 16 / 89 % Non : 0 / 0 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 15 / 83 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Connaître le planning et les conditions de formation	Oui : 14 / 77 % Non : 2 / 12 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 14 / 77 % Non : 1 / 6 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Identifier les modalités de représentation de soi	Oui : 8 / 44 % Non : 8 / 45 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Identifier les modalités et possibilités de reconnaissance de soi	Oui : 6 / 34 % Non : 10 / 55 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 9 / 50 % Non : 6 / 33 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 8 / 44 % Non : 5 / 28 % Absent : 5 / 28 %
Connaître les consignes d'hygiène et de sécurité au sein de l'institution	Oui : 14 / 77 % Non : 2 / 12 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 14 / 77 % Non : 1 / 6 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Connaître les sources de financements de l'institution	Oui : 10 / 55 % Non : 6 / 34 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 11 / 61 % Non : 4 / 22 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %

L'avancement du projet institutionnel

Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
La compréhension de la nature de l'activité (projet culturel)	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 4 / 22 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 12 / 66 % Non : 1 / 6 % Absent : 5 / 28 %
La compréhension des enjeux que le projet implique	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 8 / 44 % Non : 5 / 28 % Absent : 5 / 28 %
Savoir définir les objectifs techniques et les moyens pour réaliser le projet	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 6 / 33 % Non : 9 / 50 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 8 / 44 % Non : 5 / 28 % Absent : 5 / 28 %
Identifier mes motivations par rapport au projet	Oui : 8 / 44 % Non : 8 / 45 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 12 / 66 % Non : 1 / 6 % Absent : 5 / 28 %

Savoir identifier les méthodes nécessaires pour contribuer au projet	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %
Savoir identifier les techniques que je maîtrise et utiles au projet	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Connaître les limites, biais, ou défauts de ces techniques	Oui : 2 / 11 % Non : 14 / 78 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 7 / 39 % Non : 8 / 44 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Discussion d'une réorientation avec les intervenants ou cadre technique	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Savoir présenter mon projet aux autres	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Savoir tirer profit des remarques reçues lors de la présentation de son projet	Oui : 7 / 39 % Non : 9 / 50 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 12 / 66 % Non : 1 / 6 % Absent : 5 / 28 %
Discussion sur les projets des collègues	Oui : 13 / 72 % Non : 3 / 17 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 15 / 83 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Élaboration de suggestions constructives sur les projets des collègues	Oui : 9 / 50 % Non : 7 / 39 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 13 / 72 % Non : 2 / 11 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Définir l'idée centrale et les thèmes dominants de mon projet	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %

Bilan évolutif des compétences mises en œuvres au cours du projet

Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Savoir faire un bilan des divers aspects de ma pratique	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 7 / 39 % Non : 8 / 44 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Savoir répondre aux questions et observations des autres pratiquants et intervenants	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 37 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Savoir présenter son projet personnel au sein de celui de l'institution	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 6 / 33 % Non : 9 / 50 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 8 / 44 % Non : 5 / 28 % Absent : 5 / 28 %
Savoir concevoir des supports de communication adéquats	Oui : 2 / 11 % Non : 14 / 78 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 6 / 33 % Non : 9 / 50 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 7 / 39 % Non : 6 / 33 % Absent : 5 / 28 %
S'adapter aux attentes de l'interlocuteur	Oui : 8 / 44 % Non : 8 / 45 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 9 / 50 % Non : 6 / 33 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %
Savoir présenter son activité au sein du projet	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 9 / 50 % Non : 4 / 22 % Absent : 5 / 28 %
Savoir rendre compte aux partenaires	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 9 / 50 % Non : 4 / 22 % Absent : 5 / 28 %
Savoir écouter et tenir compte des critiques des collègues	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 6 / 33 % Non : 9 / 50 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 8 / 44 % Non : 5 / 28 % Absent : 5 / 28 %
Savoir mettre en avant et proposer ses idées aux collègues	Oui : 6 / 34 % Non : 10 / 55 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 9 / 50 % Non : 6 / 33 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %

Auto-apprentissage			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Adaptation de nouvelles techniques dansées ou de communication	Oui : 6 / 34 % Non : 10 / 55 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 14 / 77 % Non : 1 / 6 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Contribution à l'amélioration de méthodes ou techniques de soi et des autres	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 12 / 66 % Non : 3 / 17 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Retour sur ses acquis personnels	Oui : 8 / 44 % Non : 8 / 45 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 11 / 61 % Non : 4 / 22 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Retour sur ses compétences techniques de la danse	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 7 / 39 % Non : 8 / 44 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Développer des compétences personnelles utiles dans d'autres domaines d'activités	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Solliciter des collègues pour qu'ils transmettent leurs savoirs ou méthodes	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %
Gestion de projet, travail en équipe, réseaux			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Savoir spécifier les objectifs du projet (grandes lignes à court, moyen et long terme)	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 7 / 39 % Non : 8 / 44 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 9 / 50 % Non : 4 / 22 % Absent : 5 / 28 %
Savoir exploiter les travaux des collègues pour son propre développement	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Savoir solliciter, sans hésitation, les conseils d'autrui	Oui : 8 / 44 % Non : 8 / 45 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 12 / 66 % Non : 3 / 17 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 12 / 66 % Non : 1 / 6 % Absent : 5 / 28 %
Savoir adopter de nouvelles méthodes ou techniques pour l'élaboration du projet	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 9 / 50 % Non : 6 / 33 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 9 / 50 % Non : 4 / 22 % Absent : 5 / 28 %
Savoir proposer des stratégies de travail	Oui : 6 / 34 % Non : 10 / 55 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 8 / 44 % Non : 5 / 28 % Absent : 5 / 28 %
Choisir une voie d'action parmi de nombreuses pistes	Oui : 7 / 39 % Non : 9 / 50 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 9 / 50 % Non : 4 / 22 % Absent : 5 / 28 %
Savoir gérer les aléas	Oui : 7 / 39 % Non : 9 / 50 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 55 % Non : 5 / 28 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 12 / 66 % Non : 1 / 6 % Absent : 5 / 28 %
Savoir s'organiser pour utiliser des équipements partagés	Oui : 11 / 61 % Non : 5 / 28 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 12 / 66 % Non : 3 / 17 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Savoir établir et gérer des priorités	Oui : 6 / 34 % Non : 10 / 55 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Savoir estimer et respecter des délais imposés	Oui : 9 / 50 % Non : 7 / 39 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 9 / 50 % Non : 6 / 33 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %
Savoir gérer plusieurs activités, ou projets parallèlement à la pratique	Oui : 7 / 39 % Non : 9 / 50 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 9 / 50 % Non : 6 / 33 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 9 / 50 % Non : 4 / 22 % Absent : 5 / 28 %

Prévoir des rencontres avec les autres membres hors contexte du cours	Oui : 13 / 72 % Non : 3 / 17 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 13 / 72 % Non : 2 / 11 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Savoir susciter et organiser des réunions de groupe	Oui : 11 / 61 % Non : 5 / 28 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 11 / 61 % Non : 4 / 22 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 10 / 55 % Non : 3 / 17 % Absent : 5 / 28 %
Prendre des responsabilités au sein de l'institution	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 7 / 39 % Non : 8 / 44 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %
Estimer son sentiment d'intégration dans le groupe	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 11 / 61 % Non : 4 / 22 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Se positionner dans le groupe	Oui : 5 / 28 % Non : 11 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 11 / 61 % Non : 4 / 22 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Rendre compte de ses qualités aux autres	Oui : 3 / 17 % Non : 13 / 72 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 5 / 27 % Non : 10 / 56 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 7 / 39 % Non : 6 / 33 % Absent : 5 / 28 %
Collaborer avec les autres membres pour progresser	Oui : 10 / 56 % Non : 6 / 33 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 12 / 66 % Non : 3 / 17 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Collaborer pour des problèmes d'intérêt commun	Oui : 12 / 67 % Non : 4 / 22 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 15 / 83 % Non : 0 / 0 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 13 / 72 % Non : 0 / 0 % Absent : 5 / 28 %
Aider les autres dans un domaine que je maîtrise	Oui : 8 / 44 % Non : 8 / 45 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %
Prendre des initiatives relatives à l'organisation ou au groupe	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 61 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 7 / 39 % Non : 8 / 44 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 9 / 50 % Non : 4 / 22 % Absent : 5 / 28 %
Savoir déléguer certaines tâches	Oui : 6 / 33 % Non : 10 / 66 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 8 / 44 % Non : 7 / 39 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 8 / 44 % Non : 5 / 28 % Absent : 5 / 28 %
Savoir transmettre des instructions aux membres	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 10 / 56 % Non : 5 / 27 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 11 / 61 % Non : 2 / 11 % Absent : 5 / 28 %
Savoir encadrer des membres	Oui : 2 / 11 % Non : 14 / 78 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 5 / 27 % Non : 10 / 56 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 5 / 27 % Non : 8 / 45 % Absent : 5 / 28 %
Savoir mener un groupe	Oui : 2 / 11 % Non : 14 / 78 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 5 / 27 % Non : 10 / 56 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 5 / 27 % Non : 8 / 45 % Absent : 5 / 28 %
Savoir planifier le travail d'un groupe et répartir les missions de chacun	Oui : 4 / 22 % Non : 12 / 67 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 4 / 22 % Non : 11 / 61 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 4 / 22 % Non : 9 / 50 % Absent : 5 / 28 %
Connaître les tenants et les aboutissants des situations post-pratique	Oui : 2 / 11 % Non : 14 / 78 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 5 / 27 % Non : 10 / 56 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 7 / 39 % Non : 6 / 33 % Absent : 5 / 28 %
Intérêt pour l'actualité sociale	Oui : 6 / 33 % Non : 10 / 56 % Absent : 2 / 11 %	Oui : 7 / 39 % Non : 8 / 54 % Absent : 3 / 17 %	Oui : 7 / 39 % Non : 6 / 33 % Absent : 5 / 28 %

Étude sur panel de la cité universitaire (effectif total: 20 pratiquants)			
La situation de l'apprenant par rapport à l'environnement institutionnel			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Se renseigner sur les objectifs fixés par l'institution	Oui : 16 / 80 % Non : 3 / 15 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 14 / 70 % Non : 2 / 10 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Connaître les enjeux de la pratique au sein de l'institution	Oui : 10 / 50 % Non : 9 / 45 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 8 / 40 % Non : 8 / 40 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Se renseigner sur l'éthique de l'institution	Oui : 16 / 80 % Non : 3 / 15 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 16 / 80 % Non : 0 / 0 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Connaître la technique et les mouvements de base	Oui : 9 / 45 % Non : 10 / 50 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 13 / 65 % Non : 3 / 15 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Se renseigner et connaître l'organigramme	Oui : 11 / 55 % Non : 8 / 40 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 13 / 65 % Non : 3 / 15 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Identifier les équipes techniques	Oui : 15 / 75 % Non : 4 / 20 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 16 / 80 % Non : 0 / 0 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Connaître le planning et les conditions de formation	Oui : 17 / 85 % Non : 2 / 10 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 16 / 80 % Non : 0 / 0 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Identifier les modalités de représentation de soi	Oui : 9 / 45 % Non : 10 / 50 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 11 / 55 % Non : 5 / 25 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 11 / 55 % Non : 1 / 5 % Absent : 8 / 40 %
Identifier les modalités et possibilités de reconnaissance de soi	Oui : 6 / 30 % Non : 13 / 65 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 9 / 45 % Non : 7 / 35 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Connaître les consignes d'hygiène et de sécurité au sein de l'institution	Oui : 11 / 55 % Non : 8 / 40 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 12 / 60 % Non : 4 / 20 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Connaître les sources de financements de l'institution	Oui : 17 / 85 % Non : 2 / 10 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 16 / 80 % Non : 0 / 0 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
L'avancement du projet institutionnel			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
La compréhension de la nature de l'activité (projet culturel)	Oui : 15 / 75 % Non : 4 / 20 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 16 / 80 % Non : 0 / 0 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
La compréhension des enjeux que le projet implique	Oui : 12 / 60 % Non : 7 / 35 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 13 / 65 % Non : 3 / 15 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Savoir définir les objectifs techniques et les moyens pour réaliser le projet	Oui : 9 / 45 % Non : 10 / 50 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 12 / 60 % Non : 4 / 20 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 11 / 55 % Non : 1 / 5 % Absent : 8 / 40 %
Identifier mes motivations par rapport au projet	Oui : 9 / 45 % Non : 10 / 50 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 13 / 65 % Non : 3 / 15 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %

Savoir concevoir des supports de communication adéquats	Oui : 7 / 35 % Non : 12 / 60 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 9 / 45 % Non : 7 / 35 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 9 / 45 % Non : 3 / 15 % Absent : 8 / 40 %
S'adapter aux attentes de l'interlocuteur	Oui : 12 / 60 % Non : 7 / 35 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 14 / 70 % Non : 2 / 10 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Savoir présenter son activité au sein du projet	Oui : 6 / 30 % Non : 13 / 65 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 9 / 45 % Non : 7 / 35 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Savoir rendre compte aux partenaires	Oui : 5 / 25 % Non : 14 / 70 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 8 / 40 % Non : 8 / 40 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Savoir écouter et tenir compte des critiques des collègues	Oui : 9 / 45 % Non : 10 / 50 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 13 / 65 % Non : 3 / 15 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Savoir mettre en avant et proposer ses idées aux collègues	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 7 / 35 % Non : 9 / 45 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 9 / 45 % Non : 3 / 15 % Absent : 8 / 40 %

Auto-apprentissage			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Adaptation de nouvelles techniques dansées ou de communication	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 10 / 50 % Non : 6 / 30 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Contribution à l'amélioration de méthodes ou techniques de soi et des autres	Oui : 3 / 15 % Non : 16 / 80 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 12 / 60 % Non : 4 / 20 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Retour sur ses acquis personnels	Oui : 13 / 65 % Non : 6 / 30 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 14 / 70 % Non : 2 / 10 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Retour sur ses compétences techniques de la danse	Oui : 11 / 55 % Non : 8 / 40 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 14 / 70 % Non : 2 / 10 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Développer des compétences personnelles utiles dans d'autres domaines d'activités	Oui : 5 / 25 % Non : 14 / 70 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 7 / 35 % Non : 9 / 45 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 9 / 45 % Non : 3 / 15 % Absent : 8 / 40 %
Solliciter des collègues pour qu'ils transmettent leurs savoirs ou méthodes	Oui : 7 / 35 % Non : 12 / 60 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 12 / 60 % Non : 4 / 20 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Gestion de projet, travail en équipe, réseaux			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 3
Savoir spécifier les objectifs du projet (grandes lignes à court, moyen et long terme)	Oui : 6 / 30 % Non : 13 / 65 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 10 / 50 % Non : 6 / 30 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Savoir exploiter les travaux des collègues pour son propre développement	Oui : 8 / 40 % Non : 11 / 55 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 12 / 60 % Non : 4 / 20 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Savoir solliciter, sans hésitation, les conseils d'autrui	Oui : 6 / 30 % Non : 13 / 65 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 9 / 45 % Non : 7 / 35 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 7 / 35 % Non : 5 / 25 % Absent : 8 / 40 %
Savoir adopter de nouvelles méthodes ou techniques pour l'élaboration du projet	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 8 / 40 % Non : 8 / 40 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 8 / 40 % Non : 4 / 20 % Absent : 8 / 40 %
Savoir proposer des stratégies de travail	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 7 / 35 % Non : 9 / 45 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 8 / 40 % Non : 4 / 20 % Absent : 8 / 40 %
Choisir une voie d'action parmi de nombreuses pistes	Oui : 7 / 35 % Non : 12 / 60 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 10 / 50 % Non : 6 / 30 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Savoir gérer les aléas	Oui : 11 / 55 % Non : 8 / 40 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 13 / 65 % Non : 3 / 15 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Savoir s'organiser pour utiliser des équipements partagés	Oui : 12 / 60 % Non : 7 / 35 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 14 / 70 % Non : 2 / 10 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Savoir établir et gérer des priorités	Oui : 13 / 65 % Non : 6 / 30 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 15 / 75 % Non : 1 / 5 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Savoir estimer et respecter des délais imposés	Oui : 15 / 75 % Non : 4 / 20 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 15 / 75 % Non : 1 / 5 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Savoir gérer plusieurs activités, ou projets parallèlement à la pratique	Oui : 16 / 80 % Non : 3 / 15 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 14 / 70 % Non : 2 / 10 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 11 / 55 % Non : 1 / 5 % Absent : 8 / 40 %

Prévoir des rencontres avec les autres membres hors contexte du cours	Oui : 7 / 35 % Non : 12 / 60 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 9 / 45 % Non : 7 / 35 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Savoir susciter et organiser des réunions de groupe	Oui : 5 / 25 % Non : 14 / 70 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 7 / 35 % Non : 9 / 45 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 7 / 35 % Non : 5 / 25 % Absent : 8 / 40 %
Prendre des responsabilités au sein de l'institution	Oui : 3 / 15 % Non : 16 / 80 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 4 / 20 % Non : 12 / 60 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 4 / 20 % Non : 8 / 40 % Absent : 8 / 40 %
Estimer son sentiment d'intégration dans le groupe	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 8 / 40 % Non : 8 / 40 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 8 / 40 % Non : 4 / 20 % Absent : 8 / 40 %
Se positionner dans le groupe	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 10 / 50 % Non : 6 / 30 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 8 / 40 % Non : 4 / 20 % Absent : 8 / 40 %
Rendre compte de ses qualités aux autres	Oui : 6 / 30 % Non : 13 / 65 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 10 / 50 % Non : 6 / 30 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 9 / 45 % Non : 3 / 15 % Absent : 8 / 40 %
Collaborer avec les autres membres pour progresser	Oui : 7 / 35 % Non : 12 / 60 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 10 / 50 % Non : 6 / 30 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 11 / 55 % Non : 1 / 5 % Absent : 8 / 40 %
Collaborer pour des problèmes d'intérêt commun	Oui : 9 / 45 % Non : 10 / 50 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 14 / 70 % Non : 2 / 10 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %
Aider les autres dans un domaine que je maîtrise	Oui : 8 / 40 % Non : 11 / 55 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 13 / 65 % Non : 3 / 15 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 11 / 55 % Non : 1 / 5 % Absent : 8 / 40 %
Prendre des initiatives relatives à l'organisation ou au groupe	Oui : 7 / 35 % Non : 12 / 60 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 11 / 55 % Non : 5 / 25 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 9 / 45 % Non : 3 / 15 % Absent : 8 / 40 %
Savoir déléguer certaines tâches	Oui : 5 / 25 % Non : 14 / 70 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 7 / 35 % Non : 9 / 45 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 7 / 35 % Non : 5 / 25 % Absent : 8 / 40 %
Savoir transmettre des instructions aux membres	Oui : 5 / 25 % Non : 14 / 70 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 9 / 45 % Non : 7 / 35 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 8 / 40 % Non : 4 / 20 % Absent : 8 / 40 %
Savoir encadrer des membres	Oui : 3 / 15 % Non : 16 / 80 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 5 / 25 % Non : 11 / 55 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 5 / 25 % Non : 7 / 35 % Absent : 8 / 40 %
Savoir mener un groupe	Oui : 3 / 15 % Non : 16 / 80 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 3 / 15 % Non : 13 / 65 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 3 / 15 % Non : 9 / 45 % Absent : 8 / 40 %
Savoir planifier le travail d'un groupe et répartir les missions de chacun	Oui : 1 / 5 % Non : 18 / 90 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 1 / 25 % Non : 15 / 75 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 3 / 15 % Non : 9 / 45 % Absent : 8 / 40 %
Connaître les tenants et les aboutissants des situations post-pratique	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 2 / 10 % Non : 14 / 70 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 4 / 20 % Non : 8 / 40 % Absent : 8 / 40 %
Intérêt pour l'actualité sociale	Oui : 13 / 65 % Non : 6 / 30 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 11 / 55 % Non : 5 / 25 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 9 / 45 % Non : 3 / 15 % Absent : 8 / 40 %

Projection dans une perspective professionnelle			
Critères	Étape 1	Étape 2	Étape 13
Savoir estimer la plus-value de son évolution au sein de l'institution	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 8 / 40 % Non : 8 / 40 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 8 / 40 % Non : 4 / 20 % Absent : 8 / 40 %
Savoir estimer son apprentissage dans l'évolution de son parcours (professionnel)	Oui : 4 / 20 % Non : 15 / 75 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 7 / 35 % Non : 9 / 45 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 6 / 30 % Non : 6 / 30 % Absent : 8 / 40 %
Savoir identifier l'orientation professionnelle (différents processus de recrutement)	Oui : 12 / 60 % Non : 7 / 35 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 10 / 50 % Non : 6 / 30 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 10 / 50 % Non : 2 / 10 % Absent : 8 / 40 %
Explorer les débouchés (statistiques du marché de l'emploi	Oui : 5 / 25 % Non : 14 / 70 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 4 / 20 % Non : 12 / 60 % Absent : 4 / 20 %	Oui : 6 / 30 % Non : 6 / 30 % Absent : 8 / 40 %
Être capable d'identifier les personnes, dans mon réseau, susceptibles de m'aider dans ma prospection	Oui : 13 / 65 % Non : 6 / 30 % Absent : 1 / 5 %	Oui : 12 / % Non : 4 / % Absent : 4 / 20 %	Oui : 12 / 60 % Non : 0 / 0 % Absent : 8 / 40 %