



Mélissa Hezzat

L'art et son apparent dehors

L'évolution de la danse hip-hop en France, d'un mouvement autonome à une discipline commercialisée : conséquences oppressives et rôle du capitalisme

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie

Parcours : Philosophie pratique

Sous la direction de M. Thomas BOCCON-GIBOD

Année universitaire 2018-2019

Mélissa Hezzat

L'art et son apparent dehors

L'évolution de la danse hip-hop en France, d'un mouvement autonome à une discipline commercialisée : conséquences oppressives et rôle du capitalisme

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie

Parcours : Philosophie pratique

Sous la direction de M. Thomas BOCCON-GIBOD

Année universitaire 2018-2019

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussignée Mélissa Hezzat déclare sur l'honneur :

- être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;
- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;
- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;
- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à :

Le :

Signature :

Remerciements

Je remercie sincèrement :

Thomas Boccon-Gibod et Olivier Razac pour leur intérêt porté à mon mémoire ;

Marion Sibille pour ses relectures minutieuses à l'espace et à la virgule près ;

Les danseurs m'ayant accordé du temps et des échanges intéressants : Julie Robert, Xé' et Redouane Gadamy ;

Toutes les personnes m'ayant aidée pendant l'élaboration de ce mémoire, particulièrement Nadia Hezzat et Myriam Hezzat ;

Les habitant-e-s de la place du Peuple, à Saint-Étienne, sans qui mes derniers mois de travail intense auraient été bien moins agréables.

Sommaire

| | |
|---|-----------|
| PARTIE 1 - LA DANSE HIP-HOP FRANÇAISE À SON ORIGINE : UNE LIBÉRATION CORPORELLE..... | 14 |
| CHAPITRE 1 – LA LIBERTÉ ET LA DANSE EN PHILOSOPHIE..... | 16 |
| 1) Henri Bergson et l'éloge de la courbe..... | 16 |
| 2) Paul Valéry, l'âme et la danse..... | 19 |
| 3) Nietzsche et Federico Garcia Lorca..... | 22 |
| 4) La danse : une libération corporelle..... | 25 |
| CHAPITRE 2 – LA DANSE HIP-HOP : LIBÉRATIONS CORPORELLE ET ESTHÉTIQUE..... | 28 |
| 1) Un rapport plus libre au monde..... | 28 |
| 2) Un rapport plus libre à l'espace..... | 29 |
| 3) L'affranchissement de contraintes esthétiques oppressantes..... | 33 |
| 4) La pensée artistique délivrée de critères pesants | 37 |
| 5) Conclusion | 40 |
| PARTIE 2 - LIBÉRATION ET REVENDICATION SOCIALES DANS LA DANSE HIP-HOP À SES DÉBUTS EN FRANCE: UN POTENTIEL ÉMANCIPATEUR ET CRITIQUE..... | 42 |
| CHAPITRE 3 – LA DANSE HIP-HOP, OUTIL ÉMANCIPATEUR DE CLASSES SOCIALES DOMINÉES..... | 44 |
| 1) Le hip-hop : l'art des personnes pauvres et/ou racisées..... | 44 |
| 2) Exclusion et racisme..... | 46 |
| 3) La danse hip-hop : une libération corporelle et sociale..... | 50 |
| 4) La question du sexisme | 52 |
| CHAPITRE 4 – LE CHEMIN VERS LA RECONNAISSANCE ET LA VALORISATION DE SOI..... | 60 |
| 1) Le besoin de reconnaissance..... | 60 |
| 2) La danse hip-hop : un moyen d'accéder à la reconnaissance et à la valorisation de soi..... | 63 |
| 3) La danse hip-hop : une lutte pour la reconnaissance ?..... | 68 |
| CHAPITRE 5 – LA DANSE HIP-HOP À SES DÉBUTS, ART CRITIQUE ET AUTONOME..... | 72 |
| 1) La danse hip-hop : entre fait social et dénonciation politique..... | 72 |
| 2) La force critique de la danse hip-hop..... | 75 |

| | |
|---|------------|
| PARTIE 3 - L'INSTITUTIONNALISATION DE LA DANSE HIP-HOP EN FRANCE OU L'AFFAIBLISSEMENT DE SA FORCE LIBÉRATRICE ET CRITIQUE..... | 80 |
| CHAPITRE 6 – LA DANSE HIP-HOP INSTITUTIONNELLE : UNE DANSE TRANSFORMÉE ET ÉLOIGNÉE DE SES CARACTÉRISTIQUES LIBÉRATRICES ORIGINELLES..... | 82 |
| 1) La danse hip-hop au sein des institutions : une danse contrainte..... | 82 |
| 2) L'affaiblissement de la force libératrice de la danse hip-hop de rue..... | 85 |
| 3) La libération des diktats de genre ?..... | 87 |
| CHAPITRE 7 – LA RECONNAISSANCE ILLUSOIRE DE LA DANSE HIP-HOP PAR LES INSTITUTIONS : UNE DISSIPATION DE SA FORCE CRITIQUE..... | 92 |
| 1) L'expérience du mépris vécue par les danseurs hip-hop institutionnels..... | 92 |
| 2) L'affaiblissement de la critique politique..... | 95 |
| 3) « La reconnaissance comme idéologie »..... | 100 |
| PARTIE 4 - LA RÉCUPÉRATION DE LA DANSE HIP-HOP EN FRANCE PAR LE CAPITALISME ET SES CONSÉQUENCES POLITICO-SOCIALES | 104 |
| CHAPITRE 8 – DE L'INSTITUTIONNALISATION A LA COMMERCIALISATION DE LA DANSE HIP-HOP : LE TRIOMPHE DE L'IDÉOLOGIE NEO-LIBÉRALE..... | 106 |
| 1) Les valeurs néo-libérales..... | 106 |
| 2) L'évolution de la danse hip-hop et l'idéologie néo-libérale..... | 110 |
| CHAPITRE 9 – L'ABSORPTION DE LA DANSE HIP-HOP PAR LE CAPITALISME : CONSÉQUENCES ET FORCE DU CAPITALISME..... | 114 |
| 1) Soumission aux valeurs libérales et commercialisation : l'affaiblissement continu de la force libératrice et critique de la danse hip-hop..... | 114 |
| 2) L'uniformisation de l'art comme de la société : une société unidimensionnelle..... | 117 |
| 3) L'évolution de la danse hip-hop ou la démonstration de la force du capitalisme..... | 122 |
| CHAPITRE 10– LA QUESTION DES RAPPORTS DE DOMINATION AU SEIN DE LA DANSE HIP-HOP COMMERCIALE..... | 126 |
| 1) Danse hip-hop commerciale et sexisme..... | 126 |
| 2) L'utilisation de la danse hip-hop par les classes moyennes ou supérieures blanches..... | 128 |

Introduction

Loin d'être une danse de mauvais garçons, danse de la rue, [la danse hip-hop] s'affirme plus que jamais comme véritable et 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.¹

Ces mots de Claudine Moïse, sociolinguiste qui a beaucoup travaillé sur la danse hip-hop, va dans le sens de notre intuition : la danse hip-hop a quelque chose à nous révéler sur nous-mêmes et sur notre société. Nous pensons, en effet, qu'elle peut être un objet philosophique pertinent pour penser le rapport que nous avons à notre propre corps et à l'art, mais également pour analyser notre rapport au monde, à l'espace et aux autres. Cette intuition provient d'une observation : la danse hip-hop, telle qu'elle s'est déployée à son origine en France et de par ses spécificités, nous semble être une libération qui s'est pourtant dissipée au fil de son évolution.

La danse hip-hop est apparue en France dans les années 1980, et, plus particulièrement, dans les banlieues françaises défavorisées. Elle est, cependant, née dans les ghettos américains au début des années 1970, au sein du mouvement hip-hop qui comprend, en plus d'elle, le Djing, le graff et le rap. Les premiers danseurs hip-hop pratiquaient le *break*. Ils étaient des B-Boys : le « B » signifiait d'abord « Bronx », puisque c'est là que le *break* est né, avant de renvoyer à « *break* ». Ce dernier est une danse qui se réalise essentiellement par des figures au sol, tandis que le *top rock*, qui se développait à Brooklyn, s'effectue davantage debout. La danse hip-hop a très vite évolué : les danseurs ont, sans cesse, créé de nouvelles figures, de nouveaux mouvements et de nouvelles gestuelles, en s'inspirant de plusieurs genres et disciplines (le kung-fu, le mime, la salsa, etc.). La danse hip-hop est ainsi une danse ouverte, en constante évolution. Elle n'a donc pas une définition figée et comprend différents styles comme, en plus du *break* et du *top rock*, le *locking*², le *popping*³ ou le *krump*⁴.

La danse hip-hop telle qu'elle était à ses débuts en France peut, cependant, se caractériser par le *groove* (un balancement régulier du corps en réponse au rythme de la musique), les *freestyles*

1 MOÏSE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, Montpellier, Indigène, 2004, p. 16.

2 Le *locking* se caractérise principalement par des mouvements des bras et des poignets accomplissant des rotations comme si le danseur fermait ou ouvrait quelque chose (« *lock* » signifie verrouiller en anglais).

3 Le *popping* est une danse s'effectuant par des contractions et décontractions des muscles, réalisées en rythme.

4 Le *krump* se réalise par des mouvements amples et rapides ainsi qu'une attitude agressive, pouvant mêler des gestes effectués debout et au sol.

(improvisations), les *battles* (compétitions entre différents danseurs ou groupes), une gestuelle physique et dynamique, et, enfin, une pratique dans l'espace de la rue.

Ces différentes particularités de la danse hip-hop originelle nous donnent l'image d'un corps se déployant librement dans l'espace, vivant le rythme de la musique dans une spontanéité naturelle et plaisante. Cette libération nous paraît être d'autant plus importante qu'elle est essentiellement pratiquée par des personnes pauvres, dont beaucoup sont racisées⁵ (principalement les descendants d'immigrés du Maghreb ou d'Afrique subsaharienne). En effet, la gestuelle physique et dynamique semble être un moyen d'extérioriser la souffrance sociale, tandis que, l'appropriation de l'espace public paraît être un moyen de pallier l'exclusion.

Or, ce que nous appelons la danse hip-hop, aujourd'hui en France, nous semble éloignée de la danse hip-hop originelle. Celle première se trouve principalement au sein des institutions (les centres chorégraphiques nationaux, les théâtres, les festivals financés par les pouvoirs publics) et au sein des structures commerciales (les cours de danse d'écoles privées, les clips et les films). Les danseurs hip-hop sont davantage des personnes blanches venant des classes moyennes ou aisées. La musique sur laquelle s'effectue la danse hip-hop a également évolué au sein du commercial : elle pose l'argent et les femmes comme attrait, véhiculant ainsi des normes capitalistes et sexistes. La pratique dans la rue, le *groove*, le *battle* et le *freestyle* s'y sont dissipés, tandis que la gestuelle s'est adoucie : ce qui semblait libération s'est donc affaibli.

Cette évolution nous questionne alors : comment et pourquoi la danse hip-hop a-t-elle connue une telle transformation oppressive ?

Nous avons observé que la danse hip-hop se pratiquait originellement dans la rue par des personnes pauvres. Elle était donc en-dehors de la sphère marchande. Or, en intégrant les institutions et les structures commerciales, elle s'est rapprochée des logiques capitalistes, ainsi que des normes sexistes véhiculées par les musiques tendances. Nous avons également vu qu'elle s'effectuait, à ses débuts, hors-système par des personnes pauvres et racisées. En cela, ses caractéristiques libératrices originelles permettaient de pallier aux dominations de classe et de race⁶. Mais, en tant que ces caractéristiques se sont dissipées et qu'elle est désormais pratiquée par des individus ne subissant pas ces oppressions, la transformation de la danse hip-hop s'apparente à la suppression d'un outil émancipateur.

5 Dire d'une personne qu'elle est « racisée » signifie que celle-ci fait l'objet de l'attribution d'une prétendue race dans l'esprit des individus.

6 Nous employons, bien évidemment, le terme « race » pour renvoyer à l'existence de prétendues « races » dans l'esprit des individus. Ce terme renvoie à une réalité sociale, et non à une réalité biologique.

Ainsi, d'après ces observations, il nous paraît que deux éléments ont joué un rôle essentiel dans cette évolution de la danse hip-hop essoufflant sa liberté. D'une part, l'oppression capitaliste, que nous définissons comme la capacité du capitalisme à imposer ses logiques marchandes et ses valeurs, et à supprimer, notamment par absorption, ce qui est liberté et ce qui lui est antagonique. D'autre part, les rapports de domination de classe, de race et de genre. Ceux-ci renvoient à une situation où les personnes pauvres, racisées et féminisées subissent, précisément à cause de ces différents statuts sociaux, des inégalités et du mépris, que les hommes et les individus plus aisés et racisés ne subissent donc pas.

Nous tenterons donc de répondre à la problématique suivante : en quoi l'évolution de la danse hip-hop en France révèle-t-elle la puissance de l'oppression capitaliste et des dominations de classe, de race, et de genre ? Reformulons pour préciser le triple questionnement que cela soulève en réalité. Qu'est-ce qui était profondément libération dans la danse hip-hop originelle ? Comment cela s'est-il affaibli ? Quel rôle y ont joué le capitalisme et les dominations ?

Parce que le *groove*, le *freestyle*, le *battle* et la pratique dans la rue nous semblent permettre une réelle libération corporelle, nous analyserons plus en détail de quelles contraintes ces particularités originelles de la danse hip-hop permettent de s'affranchir. Nous nous appuierons alors sur les textes des philosophes qui ont analysé le rapport entre le concept de liberté et la danse (Bergson, Valéry, Nietzsche), ainsi que de Merleau-Ponty, qui nous permettra, quant à lui, de penser particulièrement le déploiement du danseur hip-hop dans l'espace public. Nous verrons ainsi en quoi la danse hip-hop à ses débuts est libération corporelle au sens d'un rapprochement du danseur de l'état, conceptuel, de liberté tel que formulé par ces philosophes.

Mais, parce que la libération permise par la danse hip-hop originelle nous semble être renforcée par le fait qu'elle est pratiquée par les classes sociales pauvres et racisées, nous repenserons la première analyse en fonction des dominations de classe et de race. Nous étudierons alors plus en détail ces dernières et leurs liens avec le potentiel libérateur de la danse hip-hop. Nous nous appuierons sur les philosophes et écrivains qui ont analysé et théorisé les rapports oppressifs (Dorlin, Fanon et Honneth). Cela nous conduira à observer que cette réalité sociologique présente dans la danse hip-hop fait d'elle une libération sociale, certes, mais également une critique politique. Nous nous interrogerons alors sur les conditions qui lui permettent d'être cette force dénonciatrice, principalement grâce à Adorno. En effet, la danse hip-hop originelle, s'effectuant hors-système, nous paraît correspondre à l'art autonome, tel que conceptualisé par Adorno, permettant la critique.

Toutefois, nous verrons que l'institutionnalisation, premier processus d'évolution qu'a connu la danse hip-hop, l'a affaibli de ces forces libératrices et dénonciatrices. Pour cela, nous étudierons, principalement grâce aux travaux sociologiques de Roberta Shapiro et Claudine Moïse, la transformation de la danse hip-hop au sein des institutions. Il ressortira de cette étude, grâce à l'observation des conditions de cette institutionnalisation, une présence des dominations de classe et de race, et la présence de l'idéologie capitaliste.

Mais, nous observerons par la suite, que c'est surtout par la commercialisation, deuxième processus d'évolution, que la danse hip-hop fusionne avec le capitalisme et son idéologie. Nous analyserons alors les valeurs libérales au sein de la danse hip-hop actuelle, la transformation de la danse hip-hop dans les structures commerciales et la force d'absorption du système capitaliste. Pour nous aider, nous étudierons les philosophes et les auteurs qui ont travaillé sur le capitalisme, ses processus et ses effets : principalement les philosophes de l'école de Francfort (Adorno, Horkheimer, Marcuse et Honneth), et Boltanski. Nous questionnerons également, tout comme pour l'institutionnalisation, les rapports de domination de classe et de race qui se jouent dans la danse hip-hop commerciale.

D'ailleurs, la question de la domination de genre sera étudiée au fil de ce mémoire : la présence du sexisme dans la danse hip-hop française sera questionnée de ses débuts à aujourd'hui.

Nous verrons, tout au long de ce travail, que les concepts philosophiques et l'étude de la danse hip-hop, et de son évolution, se nourrissent et s'éclaircissent mutuellement.

Partie 1

-

La danse hip-hop française à son origine : une libération corporelle

Chapitre 1 – La liberté et la danse en philosophie

Nous allons tout d'abord étudier les quelques philosophes qui ont pensé la relation entre danse et liberté, ce qui nous permettra d'avoir un socle philosophique pour penser la notion de libération dans la danse hip-hop en particulier.

1) Henri Bergson et l'éloge de la courbe

Henri Bergson est l'un des premiers philosophes à avoir pensé et démontré le lien entre danse et liberté. D'après sa philosophie, la danse serait fondamentalement liberté car elle nous permettrait d'être dans la « durée pure », de nous éloigner de la contrainte du langage et de la spatialisation, et d'être ainsi ce que nous sommes fondamentalement.

Pour Bergson, la vie est évolution et continuité. Il n'y a donc pas de séparation entre les différents instants de la vie : les moments passés font partie de l'instant présent qui est déjà en train d'accoucher d'un instant nouveau. Cette continuité c'est la durée pure, c'est la vie, c'est la liberté. C'est ce que Bergson appelle « l'évolution créatrice »⁷. Il ne faut pas, en effet, penser que cette évolution soit synonyme de déterminisme : ces moments passés ne déterminent pas une forme unique possible de l'instant à venir. Au contraire, une conscience qui se laisse vivre dans cette durée pure, et qui ne sépare pas les états antérieurs des états présents, est fondamentalement libre puisque fondamentalement elle-même. Cette conscience, c'est le « moi profond ». Ainsi, pour Bergson, la durée, c'est la vie, c'est le temps vécu. La durée est donc hétérogène et qualitative, à l'inverse de l'espace qui est, pour lui, homogène et quantitatif. Cependant, nous projetons souvent les moments de notre vie comme s'ils étaient des objets dans l'espace : nous disons par exemple que les événements se produisent dans le temps comme si celui-ci était toujours identique à lui-même, comme s'il était homogène. En spatialisant la durée de la sorte, nous donnons donc une traduction illégitime de la qualité, de la durée. Nous parlons de la durée comme si elle était homogénéité et quantité et nous divisons les instants. Nous ne vivons donc pas dans la durée pure et cela nous coupe de la liberté :

7 BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2013.

En envahissant la série de nos états psychologiques, en introduisant l'espace dans notre conception de la durée, [la confusion de la qualité avec la quantité] corrompt, à leur source même, nos représentations du changement extérieur et du changement interne, du mouvement et de la liberté.⁸

Il faut savoir que si nous spatialisons de la sorte c'est essentiellement à cause du langage : il nous oblige à spatialiser et à fixer les choses. La spatialisation est donc inévitable pour l'homme puisqu'il vit en société. Mais, si elle conduit à empêcher totalement le laisser-vivre de la conscience, elle est dangereuse.

Comment alors retrouver l'évolution créatrice, la durée pure, la liberté ? La danse semble être une solution. Elle nous renvoie, en effet, à cette durée pure puisque dans le mouvement il y a cette idée de continuité de la vie :

Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui la précédait. La perception d'une facilité à se mouvoir vient donc ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps et de tenir l'avenir dans le présent.⁹

Lorsqu'on danse, on ne spatialise pas, on laisse la conscience agir dans la durée et on n'essaie pas de la comprendre ou de la diviser. La danse permet de retrouver et d'éprouver cette durée, de faire en sorte que la conscience se laisse vivre. Ici, Bergson fait ainsi l'éloge de la grâce et la relie également au rythme de la musique qui permet de prévoir encore mieux le mouvement suivant et de ressentir cette continuité.

La danse est également un moyen d'exprimer l'indicible dit Bergson. L'indicible correspond à nos sensations et sentiments qui ne peuvent être retranscrits véritablement par le langage : « notre langage est mal fait pour rendre les subtilités de l'analyse psychologique »¹⁰. Les sentiments et les émotions sont, en effet, si complexes et si multiples, que le langage échoue à les exprimer. Par exemple, lorsqu'on parle d'un sentiment de peine, il existe en réalité une infinité de sentiments de nature, de qualité différente, que l'on exprime à travers ce mot. Ainsi, lorsqu'on essaie de les distinguer en parlant de « petite peine » ou de « grande peine », on spatialise : on transforme l'intensité en grandeur et la qualité en quantité. On échoue donc à exprimer nos sentiments. Or, la

8 BERGSON, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), Grenoble, Édition numérique Pierre Hidalgo, 2011, ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson_essai_conscience.pdf (page consultée le 24/07/2019).

9 *Ibid.*, p.15.

10 *Ibid.*, p.16.

danse est dans la durée pure et est communication sans être langage. Elle permet alors de communiquer, d'exprimer et de partager ses émotions de manière plus pertinente.

Mais la plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent : chacune d'elles est donc un état unique en son genre, indéfinissable, et il semble qu'il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité. Pourtant, l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personnelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre. Il fixera donc, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. Ainsi tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre [...].¹¹

Ici, Bergson ne parle pas directement de la danse mais de l'artiste en général. Néanmoins, pour que le spectateur soit dans cet « état psychologique » qui lui permettra de comprendre et de ressentir ce que l'artiste a à communiquer, Bergson parle de la capacité « d'hypnose » qu'ont la musique, le rythme et la mesure. Ils « suspendent la circulation normale de nos sensations et de nos idées »¹² ; notre âme est bercée. Ainsi, la musique et la danse, en marquant le rythme et la mesure, permettent sans doute davantage de communiquer l'indicible. Et ce d'autant plus que la danse est ancrée dans la « durée pure », comme nous l'avons vu, à l'inverse d'une œuvre d'art fixe : puisque que nous vivons dans une continuité, nous n'aurons jamais fini d'exprimer ce que nous avons à dire, et, la danse, en étant mouvement et continuité, respecte cela, ne trahit pas ce que nous sommes, et permet donc de nous exprimer véritablement.

Nous retrouvons l'idée bergsonienne de l'expression de l'indicible par la danse dans *La philosophie de la danse*¹³, ouvrage contemporain qui contient plusieurs articles de philosophes actuels réfléchissant sur cet art. Catherine Z. Elgin parle, en effet, du pouvoir d'exemplification que possède la danse. Elle explique que cette communication, cette expression, se fait en exemplifiant des émotions, des sentiments, des sensations :

Nous pouvons dire, si nous voulons, qu'un mouvement de danse exemplifie l'angoisse, mais il se peut en réalité qu'il exemplifie une sorte d'angoisse beaucoup plus précise et nuancée. Les mots nous font fréquemment

11 *Ibid.*, p.20.

12 *Ibid.*, p.17.

13 BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, PUR, 2010.

défaut. (...). Ainsi, une danse ou un autre exemplaire peut exemplifier quelque chose que nous ne pouvons mettre en mots par manque de ressources verbales.¹⁴

Ainsi, la danse enrichit nos vies car elle est un mode de compréhension particulier : elle nous permet de comprendre des choses de manière différente voire de saisir des choses que nous ne pouvions saisir auparavant, dans toutes leurs nuances. Même lorsque la danse n'est ni narrative ni représentationnelle (comme le sont les ballets de danse classique), elle exemplifie. Catherine Z. Elgin prend l'exemple des danseurs minimalistes qui améliorent la perception et la compréhension de nous-mêmes ou des danseurs contemporains, comme Merce Cunningham, qui exemplifient les caractéristiques de la danse elle-même. « Quelque chose nous parle dans les actions du danseur comme quelque chose nous parle dans nos rêves. On peut en parler mais sans jamais avoir la possibilité de dire exactement ce qui nous parle » dit alors Louis Fabrice, un autre auteur de l'ouvrage collectif *La philosophie de la danse*¹⁵.

2) Paul Valéry, l'âme et la danse

*L'âme et la danse*¹⁶ et *La philosophie de la danse*¹⁷ sont deux textes dans lesquels Paul Valéry s'intéresse à la danse et évoque la notion de liberté.

L'âme et la danse est un dialogue entre Socrate, Eryximaque et Phèdre qui se déroule lors d'un buffet où des danseuses font une représentation. Très vite, l'idée de liberté arrive dans la discussion et se pose comme une évidence : « je jouis comme personne de cette magnifique liberté » dit Socrate¹⁸. La danse transporte vers des connaissances divines, elle est expression, elle permet de considérer des mouvements que l'on ne considère jamais en eux-mêmes, comme la marche. La danseuse accomplit, en effet, une marche circulaire qui n'a pour but qu'elle-même, qui est liberté de mouvement. Phèdre fait, à un moment donné, une distinction entre « liberté de jugement » et « liberté de mouvement ». Il semblerait ainsi qu'on retrouve une dualité corps/âme. Cependant, s'il évoque bien une transformation de la liberté de jugement en liberté de mouvement,

14 Z.ELGIN, Catherine, « L'exemplification et la danse », trad. fr. P. Beauquel, dans BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse, op. cit.*, p. 85.

15 LOUIS, Fabrice, « Distinguer ce qui est juste de ce qui est correct en danse contemporaine et dans les activités sportives », dans BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse, op. cit.*, p. 121.

16 VALERY, Paul, *Eupalinos / L'âme et la danse / Dialogue de l'arbre* (1923), Paris, Gallimard, 1970.

17 VALERY, Paul, *La philosophie de la danse* (1936), Chicoutimi, Édition numérique pour Les classiques des sciences sociales, 2003, cpge-carnot.fr/documents/cg/Valery%20-%20La%20philosophie%20de%20la%20danse.pdf (page consultée le 24/07/2019).

18 VALERY, Paul, *Eupalinos / L'âme et la danse / Dialogue de l'arbre* (1923), *op.cit.*, p.121.

cela ne paraît pas vouloir dire que la liberté de jugement s’efface dans la liberté de mouvement mais plutôt qu’elle y est comprise. En effet, Socrate parle des danseuses qui « entrent comme des âmes » et il lui semble que « la connaissance a trouvé son acte » et que l’intelligence « consent aux grâce spontanées »¹⁹.

Dans *La philosophie de la danse*, nous retrouvons deux réflexions sur les notions de danse et de liberté. Valéry explique tout d’abord que la technique en danse, tout comme la technique du pianiste, paraît être une restriction à la liberté : il faut respecter la cadence, le rythme et il faut s’infliger entraînement et discipline. Ainsi, lorsque le danseur ou le pianiste exercent leur art et répondent à certaines lois (comme celle du rythme), on pourrait penser que la liberté s’efface dans la contrainte. Néanmoins, il explique que ce rythme, cette technique, devient en réalité naturelle :

Mais c’est un fait aisé à observer que tous les mouvements automatiques qui correspondent à un état de l’être, et non à un but figuré et localisé, prennent un régime périodique ; l’homme qui marche prend un régime de cette espèce.²⁰

Pour le dire en d’autres mots, le danseur (ou le pianiste) a intériorisé le rythme qui n’est donc plus une contrainte. En revanche, il semblerait que la danse ne soit pas totalement libre : « ses limites de durée ne lui sont pas intrinsèques » dit Paul Valéry. Il montre, en effet, que la danse cesse par l’épuisement d’autre chose qui n’est pas elle, comme la fatigue du danseur ou la fin d’un spectacle. Cette limite évoquée par le philosophe peut en réalité être très vite écartée. Si nous considérons la danse comme une œuvre chorégraphique, elle est un objet du monde et il n’y a donc pas lieu de dire qu’elle n’est pas libre. Si nous considérons la danse comme l’action de danser effectuée par un danseur et que nous reprenons la philosophie bergsonienne qui affirme que la fatigue est en l’homme et n’est donc pas une contrainte extérieure, alors le danseur et la danse restent libres. Il semble en effet logique de considérer la fatigue comme faisant partie de notre nature humaine (nous ne sommes guère des machines) et n’étant donc pas une contrainte extérieure qui viendrait étouffer notre liberté.

Dans le même texte, on retrouve l’idée de la création d’un autre espace-temps par la danse, qui n’est plus le même que celui de la vie pratique. La danse est ainsi liberté car elle permet, comme la poésie, de se libérer de la réalité, de se détacher du monde pratique pour former notre univers

19 *Ibid.*, p. 114.

20 VALÉRY, Paul, *La philosophie de la danse* (1936), *op.cit.*, p.12.

singulier. Les logiques de la danse seraient en fait opposées à celles du monde pratique. Dans ce dernier, l'homme agit selon ses besoins vitaux, selon une économie de temps et de moyens, alors que la danse est inutile en soi puisqu'elle est inutile au fonctionnement vital. Il y aurait donc des « univers » différents : celui de la vie pratique et celui (ou ceux) de la danse. Cette idée se rapproche de la philosophie de Bergson. En effet, le contraire de la « durée pure » c'est le « temps social », et le contraire du « moi profond » c'est le « moi superficiel ». Autrement dit, lorsqu'on spatialise et lorsqu'on parle, c'est pour répondre à des exigences sociétales, aux exigences de la « vie pratique » comme dit Valéry. La danse permettrait donc de créer un espace-temps personnel, d'être dans une vie intérieure.

Paul Valéry va encore plus loin que Bergson puisqu'il affirme que, par cette création d'un univers singulier, la danseuse « s'enferme », que rien ne semble exister au-delà d'elle, que la seule relation est entre son corps et la terre. A la toute fin de *L'âme et la danse*, alors que Athikté tombe après avoir tourné sans cesse, elle exprime cette idée d'enfermement :

- Socrate : D'où reviens-tu ?

- Athikté : Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon ! J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...²¹

Cette idée d'enfermement du danseur, dans une seule relation avec la terre, peut entrer ainsi en contradiction avec la philosophie de Bergson que nous avons vu plus haut et que nous défendons ici : si le danseur est dans une durée pure, éloignée du temps pratique, il communique néanmoins avec le spectateur, il est en relation avec lui, il n'est pas coupé de lui, il n'est pas « enfermé ». Le corps dansant, à l'image de toute attitude corporelle, communique toujours quelque chose. Et nous pouvons aller encore plus loin : même en l'absence de spectateur, le danseur n'est pas « enfermé ». En effet, dans sa relation avec la terre, le danseur se situe et joue dans l'espace : il s'y déploie, il est ouvert à lui, il est ouvert au monde²².

Enfin, la relation entre danse et liberté chez Paul Valéry dépasse également celle de Bergson puisqu'il évoque, à travers les paroles de Socrate, un élan vital que l'on retrouve dans la danse. En fait, elle permet d'échapper à « l'ennui de vivre », « au dégoût » et à la « lucidité meurtrière »²³ en nous mettant dans un état d'ivresse. A l'inverse de l'ivresse due à l'alcool, celle de la danse est plus

21 VALÉRY, Paul, *Eupalinos / L'âme et la danse / Dialogue de l'arbre*, op. cit., p.151.

22 Nous verrons cela plus en profondeur au sein du deuxième chapitre, notamment avec Merleau-Ponty.

23 *Ibid.*, p.137-139.

puissante : « la plus noble et la plus grande ennemie du grand ennui est l'ivresse due à des actes »²⁴ explique Socrate. Ainsi, la danse permet de se libérer de cet ennui et de nos démons, et de vivre intensément. La danse est élan vital, spontanéité et liberté. C'est pour cela que Socrate explique qu'il n'y a pas de signification fixée de la danse : il s'agit d'une représentation de tout et de rien, d'un élan, de quelque chose qui n'est ni maîtrisé ni réfléchi. La danse n'est pas là pour signifier, elle est élan vital et puissance créatrice. On retrouve alors chez Valéry des échos nietzschéens.

3) Nietzsche et Federico Garcia Lorca

a) Nietzsche, la danse et le fond dionysiaque

Dans la philosophie nietzschéenne, en effet, il y a cette idée d'élan et de bouillonnement vital dans les arts interprétatifs qui sont synonymes de libération, de liberté.

On peut effectivement parler d'une libération car les grands hommes de la pensée (et également de la religion) ont tenté, selon Nietzsche, d'étouffer la vie, et l'ont ainsi paralysée. En effet, la raison est ce qui a été mis en avant, la vérité a été posée directement comme une valeur, et, les philosophes ont condamné les plaisirs, le corps et la sensualité. Les plaisirs nous égareraient, nous éloigneraient de la raison. De ce fait, les philosophes ont, pour lui, étouffé la vie²⁵. Nietzsche montre que la vie n'est pas fixe, qu'elle n'est pas fixation, mais qu'elle est mouvement : ainsi, nous devons sans cesse nous réinterroger, réinterroger les valeurs et créer. C'est dans le moment créateur que s'exprime la pleine santé de la vie. C'est également dans l'instinct, dans le corps, dans la sensualité qu'elle se révèle : la vie est sensualité et toutes les tentatives d'écrasement de cette sensualité sont des tentatives contre la vie elle-même. La vie passe d'abord par le corps et il y a un caractère maladif à venir condamner le plaisir et la sensualité. Pour Nietzsche, les philosophes, comme Socrate, étaient malades : ils sont venus condamner le plaisir et la sensualité, pourtant élans de la vie, car eux-mêmes étaient incapables de vivre des plaisirs, de vivre l'élan vital et créateur. Quand la vie se retourne contre la sensualité, elle est amenée à se retourner contre elle-même, montre-t-il dans *Le gai savoir*²⁶. Il ne faut donc pas lutter contre nos instincts, contre notre sensualité : il faut vivre notre corps, créer et laisser notre bouillonnement vital s'exprimer. Ce

24 *Ibid.*, p.140.

25 NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie* (1872), trad. fr. P. Denat, Paris, Flammarion, 2015.

26 NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir* (1882), trad. fr. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2007.

bouillonnement vital, c'est le fond dionysiaque. Dionysos est le dieu de l'ivresse et de la transe (on retrouve ainsi l'idée de l'ivresse présente chez Valéry). Le fond dionysiaque est ce qui vient bouleverser les règles, lever les tabous, interroger sans cesse la culture, exprimer la tragédie de la vie. Le plaisir dionysiaque est ainsi le plus important mais il doit quand même être surmonté : le fond apollinien doit lui donner forme. L'apollinien est, quant à lui, la limite, la raison. Il vient ainsi donner forme au dionysiaque et est sans cesse en tension avec lui : il ne doit pas l'étouffer comme cela a souvent été le cas. La vie, ce n'est pas une harmonie apollinienne pure, c'est une dynamique en tension dans laquelle le fond dionysiaque s'exprime et bouillonne sans cesse. La vie forte est, pour Nietzsche, une vie dans la mise en danger et dans la prise de risque, et cela se joue sans cesse avec le fond dionysiaque.

C'est dans le cadre de cette philosophie, de cette conception de la vie, que la danse vient avoir son importance. D'une part, parce que la danse est art créatif et interprétatif, elle est élan vital et vie forte. En effet, rien n'est figé pour Nietzsche - ni la vie ni les valeurs - et ainsi l'artiste, par ses créations, s'inscrit dans un mouvement de la volonté de puissance, dans un élan vital. Les arts les plus libres sont ceux de l'interprétation car ils sont comme la vie : ils sont sans répétition. En effet, on ne peut jamais avoir deux fois exactement la même interprétation. On retrouve cette idée chez Paul Valéry lorsque Socrate affirme que : « ce qui n'arrivera jamais plus arrive magnifiquement devant nos yeux »²⁷. D'autre part, la danse est essentielle et vitale car elle est sensualité et fond dionysiaque. Elle est sensualité car elle est mouvement du corps qui n'est pas soumis au processus de la pensée, à l'idée de raison imposée par la tradition philosophique. Elle est fond dionysiaque car, à travers elle, l'ivresse dionysiaque s'exprime, à l'image de l'ivresse en danse dont parle Valéry. Dans les deux cas, il s'agit d'ivresse et de tragédie. Cependant, Nietzsche décrit la danse pendant les fêtes grecques dans lesquelles de nombreuses personnes, adoratrices de Dionysos, dansent. On peut alors penser que par la danse, les hommes font groupe et société à travers ce culte de Dionysos : ils ne sont pas chacun « enfermé » dans un espace-temps individuel comme les danseuses paraissent l'être dans les mots de Valéry, ils sont ouverts aux autres et au monde.

27 VALÉRY, Paul, *Eupalinos / L'âme et la danse / Dialogue de l'arbre*, op. cit., p.143.

b) Garcia Lorca, la danse et le *duende*

Federico Garcia Lorca dépasse également cette idée du danseur enfermé dans son propre espace. Avant d'en arriver à cette idée, tentons d'abord de comprendre ce qu'est *La théorie du duende*²⁸ et en quoi la philosophie de Garcia Lorca est proche de celle de Nietzsche. Donner une définition du *duende* est impossible : ce mot espagnol n'a ni traduction ni exacte définition. Il faut pour le saisir comprendre à travers quoi il s'exprime et d'où il tient ses racines.

Il faut déjà savoir que le *duende* s'exprime dans l'art mais plus particulièrement dans les arts interprétatifs, comme la danse : « tous les arts peuvent accueillir le *duende*, mais là où il trouve le plus d'espace, bien naturellement, c'est dans la musique, dans la danse, et dans la poésie déclamée, puisque ces trois arts ont besoin d'un corps vivant pour les interpréter »²⁹. Le *duende* provient en fait de l'homme et de ce qu'il a de plus profond, de plus tragique et de plus fort en lui, et c'est pour cela qu'il s'exprime de manière plus forte par le corps de l'homme. Michel Torres disait « tout ce qui a des sonorités noires a du duende » et Garcia Lorca précise que « ces sonorités noires sont le mystère, les racines qui s'enfoncent dans le limon que nous connaissons tous, que nous ignorons tous, mais d'où nous vient ce qui a de la substance en art »³⁰. Le *duende* s'exprime donc dans l'art et tient ses racines du plus profond de l'homme.

Mais, plus que d'exprimer simplement les idées noires, le *duende* est une lutte. Tout comme le fond dionysiaque est toujours en tension avec le fond apollinien chez Nietzsche, le *duende* est une lutte contre l'ange ou la muse, une lutte intérieure :

Pour tout homme, tout artiste, (...), chaque échelle qui monte à la tour de sa perfection a pour prix la lutte qu'il entretient avec son duende, pas avec son ange (...) ni avec sa muse.³¹

L'ange et la muse viennent du dehors ; l'ange donne des lumières et la muse des formes (...). En revanche, le duende, il faut le réveiller dans les dernières demeures du sang. Et chasser l'ange, et renvoyer la muse d'un coup de pied (...). C'est avec le duende que l'on se bat vraiment.³²

28 GARCIA LORCA, Federico, *Jeu et théorie du duende* (1930), trad. fr. P. Anselm, Paris, Allia, 2008.

29 *Ibid.*, p.33.

30 *Ibid.*, p.13.

31 *Ibid.*, p.17.

32 *Ibid.*, p.21.

De la même manière, tout comme il y a la présence de la tragédie dans le fond dionysiaque, le *duende* s'appuie sur la douleur humaine, sur la tragédie de la vie, sur la mort :

Pour chercher le duende, il n'existe ni carte, ni ascèse. On sait seulement qu'il brûle le sang comme une pommade d'éclats de verre, qu'il épuise, qu'il rejette toute la douce géométrie apprise, qu'il brise les styles, qu'il s'appuie sur la douleur humaine, qu'il entraîne Goya, maître dans l'utilisation des gris, des argents et des roses de la meilleure peinture anglaise à peindre avec ses genoux et avec ses poings dans d'horribles noirs de bitume.³³

Le *duende* ne vient pas s'il n'y a pas de douleur, s'il n'y a pas de possibilité de mort. Le *duende* est ainsi l'expression de la vie dans ce qu'il y a de plus sombre : c'est la douleur, c'est la mort, c'est l'expression de l'artiste, de son être au plus profond de l'intime. Pour qu'il y ait *duende*, il faut s'ouvrir et se débarrasser des contraintes techniques : il faut laisser surgir, par le corps, ce qu'il y a de plus profond en nous. Le *duende* est ainsi une expression libre, un moment de vie libre, un moment qui ne pourra jamais être à nouveau. Tout comme chez Nietzsche, il y a ici une manière de dire que l'œuvre interprétative est la vie elle-même poussée en son plus haut point, le point le plus tragique, le plus sensuel.

Dans cette expression de la tragédie de la vie et de l'intime du *duende*, le danseur n'est pas, tout comme le danseur nietzschéen, « enfermé » dans un monde. Il communique, en effet, par son corps, avec les spectateurs comme chez Bergson. Il est plus facile selon Garcia Lorca d'être aimé et compris à travers l'expression de ce *duende*. Cette facilité de compréhension et de communication s'explique sans doute par l'universalité de la tragédie de la vie.

4) La danse : une libération corporelle

Ainsi, à partir de l'étude de ces quatre auteurs, nous pouvons conclure quant à plusieurs manières dont la danse peut libérer. Comme le montre Bergson, la danse permet de s'affranchir des contraintes de langage et de spatialisation - contraintes sociétales - permettant ainsi de laisser vivre la conscience dans la durée pure et de communiquer l'indicible par l'expression corporelle. La danse permettrait alors d'exprimer son « moi profond », qui s'oppose au « moi pratique », et de se défaire du monde social et de ses exigences, comme l'affirme également Valéry.

³³ *Ibid.*, p.23.

Aussi, la danse permet libération du corps en étant élan vital, spontanéité et sensualité comme le montrent Valéry et Nietzsche. La danse permet ivresse et expression du tragique : expression de la vie et de la mort, de la douleur humaine, de l'intime dans son intensité, comme le montre également Garcia Lorca à travers la notion de *duende*.

Mais qu'en est-il de la danse hip-hop particulièrement ? En quoi confirme-t-elle ces différents constats ? Permet-elle réellement l'affranchissement de ces contraintes ? Le fait-elle d'une manière particulière ? Des réponses à ces questions seront présentées dans la suite de cette première partie, mais également au sein de la seconde du fait d'un dépassement de certaines idées par une perspective plus politique.

Chapitre 2 – La danse hip-hop : libérations corporelle et esthétique

La danse hip-hop à son origine, telle qu'elle est née dans les ghettos américains et qu'elle s'est importée dans les banlieues françaises, se caractérise par quelques traits et particularités principaux, tel que nous l'avons dit en introduction : la rue , le *battle*, le *freestyle* et le *groove*. Ces caractéristiques nous permettent de repenser les propos de Bergson, Valéry, Nietzsche et Garcia Lorca.

1) *Un rapport plus libre au monde*

D'abord, nous pouvons considérer que la danse hip-hop, à l'image de tout art expressif, permet l'expression de ce qui est indicible par le langage puisque celui-ci est limité et spatialisant, comme le montre Bergson. Elle permet alors un rapport libéré aux autres, au monde, au sens où elle permet une communication, par le corps, qui était jusqu'ici impossible ou bornée. Plus particulièrement, nous avons vu avec Nietzsche et Garcia Lorca que la danse était un lieu propice à l'expression du tragique et de la douleur humaine. La danse hip-hop ne contredit pas cette idée. On retrouve dans cette danse, et particulièrement dans le *breakdance* ou dans le *krump*, l'expression d'une rage, d'une colère, d'une violence intime. Il n'y a qu'à se laisser submerger par l'adaptation en *battle* de *krump* du ballet des *Indes Galantes* par Clément Cogitore³⁴ pour voir à quel point tout cela est présent. En effet, rage et colère s'expriment à travers les mouvements et les attitudes des danseurs et des danseuses, et ce, même en l'absence de rythmes et de paroles hip-hop pouvant donner une impression plus énergique et agressive (cette chorégraphie étant exécutée sur de la musique classique).³⁵ Cette expression se fait, par là même, au-delà du langage qui échoue fatalement à rapporter la complexité de nos sentiments intérieurs dans son exactitude.

Ensuite, en nous référant toujours à Bergson, nous pouvons dire que la danse hip-hop peut également se situer dans la durée pure bergsonienne. Si certains mouvements hip-hop peuvent être saccadés, le *groove* - présent en continu dans toute danse hip-hop et que l'on peut définir comme un balancement du corps régulier en adéquation avec la musique, balancement guère saccadé - fait

34 COGITORE, Clément, Les Indes Galantes by Clément Cogitore [vidéo Youtube], Opéra National de Paris, 2017, [youtube.com/watch?v=9h9HP-VOJv4](https://www.youtube.com/watch?v=9h9HP-VOJv4) (page consultée le 23 juillet 2019).

35 Ces deux idées d'une expression délivrée de la contrainte du langage et d'une expression d'une colère et d'une rage seront poursuivies dans une perspective politique au sein de la seconde partie.

penser à cette continuité de la vie, à ce laisser-vivre de la conscience bergsonienne. La danse hip-hop permet ainsi un rapport plus libéré au monde en permettant de s'affranchir des contraintes du langage et de la spatialisation, et de vivre la « durée pure » bergsonienne.

Cependant, que dire de ces idées de « moi profond », de « vie intérieure » voire d'« enfermement » dont parlent Bergson et Valéry ? Pour cela, considérons la particularité de la danse hip-hop à son origine : la pratique dans la rue.

2) Un rapport plus libre à l'espace

Par le déploiement des corps des danseurs dans l'espace de la rue, il y a une habitation de cet espace. Les danseurs l'habitent et le font leur. En effet, en y déployant notre être, en habitant l'espace d'une certaine manière, nous nous l'approprions. Bien entendu, cette appropriation n'a rien à voir avec une appropriation matérielle, comme si on disait « cet espace est le mien », mais est plutôt à relier à la notion d'intention de Merleau-Ponty ou encore à l'espace vécu de Bruno Zévi. En habitant l'espace d'une certaine manière, nous lui donnons une qualité qui est la nôtre (et cela est d'autant plus fort lorsque cette habitation est artistique). L'extrait de danse et de graff par Junior et Orel, dans la partie « Graffidance » du documentaire Arte *B-Boys : une histoire du break*, est un excellent exemple pour appréhender cette notion³⁶ : l'occupation artistique de l'espace permet aux deux artistes de l'habiter à leur manière, de lui donner une qualité nouvelle. Pour saisir philosophiquement le rapport entre cet espace vécu et la liberté, intéressons-nous à Merleau-Ponty et à Bruno Zévi.

a) L'espace et la liberté pour Merleau-Ponty

En France, des années 1980 aux années 2000, la danse hip-hop se déploie des banlieues populaires jusqu'au centre parisien, comme aux Halles ou à la Défense. Ainsi, elle se réalise pleinement dans l'espace naturel et culturel, et, c'est par là, que nous pouvons penser son rapport à la liberté avec la philosophie de Merleau-Ponty.

Intéressons-nous d'abord à sa manière de penser l'homme et le monde. Selon lui, le rapport entre l'espace et l'homme est premier : c'est le rapport entre ces deux choses qui font que l'espace

36 VECCHIONE, Marc-Aurèle, *B-Boys, une histoire du break* [documentaire Arte en ligne], Brucker Sara, 2014, arte.tv/fr/videos/RC-014394/bboys/ (page consultée le 24/07/2019).

existe en tant qu'espace et que l'homme existe en tant qu'homme. Ainsi, le rapport qu'entretient l'homme avec l'espace est fondamental : « il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît »³⁷. C'est par l'expérience de l'espace que la rationalité se forme. Le but de la philosophie est donc pour Merleau-Ponty de faire en sorte que l'on réapprenne à voir le monde tel qu'il est en l'expérimentant, en s'y déployant, et non pas en étant face à lui comme l'est le scientifique. Pour être réellement dans le monde, il faut y développer des intentions, et cela passe par le corps que nous sommes. Il faut désirer le monde, le faire exister à notre manière, s'y mouvoir et le faire ainsi exister. Il faut détruire le rapport de pensée au monde : ni le corps ni le monde ne sont de simples objets de connaissance. Notre inscription sensible dans l'espace est le sens brut de notre rapport au monde. La science s'éloigne de cette réalité car « [elle] manipule les choses et renonce à les habiter »³⁸. Il faut donc s'engager pleinement dans l'espace et comprendre que c'est par la chair que nous sommes présents et que nous sommes au monde. Il faut retrouver cet être au monde que la science a écarté. Pour Merleau-Ponty, la peinture, notamment par l'utilisation de la perspective, est un moyen de le retrouver car on y voit l'apparition de l'espace (dans lequel nous sommes immédiatement impliqués) et le point de vue de l'homme à partir duquel l'espace apparaît.

Cette vision de l'homme et de l'espace remet en cause celle de Bergson. En effet, pour Merleau-Ponty, l'expérience des phénomènes n'est pas une introspection au sens bergsonien :

Ainsi ce que nous découvrons en dépassant le préjugé du monde objectif, ce n'est pas un monde intérieur ténébreux. Et ce monde vécu n'est pas, comme l'intériorité bergsonienne, ignoré absolument de la conscience naïve.³⁹

Parce que l'homme est au monde et que c'est par ce rapport premier qu'il existe, la vie n'est pas qu'intériorité comme le laisse entendre Bergson. Les données de la conscience sont à décrire en prenant en compte l'existence absolue du monde autour d'elle, du monde qui lui permet d'être. Les hommes sont jetés dans le monde naturel mais aussi dans le monde culturel, et il s'agit d'un même monde dans lequel les perceptions des uns et des autres se rejoignent.

37 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 1976, p. 11.

38 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

39 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p.85.

Maintenant que nous avons compris le rapport corps/espace chez Merleau-Ponty, intéressons-nous à sa vision de la liberté. Déjà dans l'introduction de la *Phénoménologie de la perception*, la notion de liberté est abordée :

L'expérience du chaos [nous invite à] chercher une philosophie qui nous fasse comprendre le jaillissement de la raison dans un monde qu'elle n'a pas fait et préparer l'infrastructure vitale sans laquelle raison et liberté se vident et se décomposent.⁴⁰

Nous comprenons ainsi rapidement qu'une pleine inscription du corps dans l'espace sera importante pour la liberté chez Merleau-Ponty. Et, en effet, le dernier chapitre de l'ouvrage, intitulé *La liberté*, nous le confirme.

Pour lui, il n'y a jamais ni déterminisme absolu ni choix absolu : les deux sont toujours, plus ou moins, présents. Il est impossible de délimiter pour Merleau-Ponty « la part de situation » et « la part de liberté » dans un choix. L'idée qu'un acte soit totalement libre ou ne le soit pas du tout ne s'applique pas à nos relations avec le monde dit-t-il. Cela s'explique par le fait que nous naissons du monde (un monde déjà constitué qui nous sollicite) mais que nous naissons aussi au monde (ce monde n'est pas totalement constitué et nous sommes ouverts à une infinité de possibles). La part de situation, c'est-à-dire les déterminismes qui influencent notre choix, est composée de nos expériences passées, de notre histoire, du monde qui nous entoure, de nos rencontres, etc. La liberté ne peut jamais être absolue car ces déterminismes seront toujours là : aucun engagement ne peut me rendre libre pour tout et nos décisions ont toujours une base. Si tout cela vient influencer nos choix, cela n'annule pas pour autant notre liberté, « ils font du moins qu'elle ne soit pas sans états dans l'être »⁴¹. Les déterminismes ne font pas en sorte que notre vie se dirige forcément dans tel ou tel sens. Mais qu'est-ce que la liberté alors pour Merleau-Ponty s'il y a toujours ces déterminismes ? En fait, nous ne pouvons pas prendre une décision à partir de rien, et ce n'est pas pour autant que notre choix n'est pas libre. De surcroît, les déterminismes que nous avons évoqués font également partie de nous, ils ne nous sont pas extérieurs parce que nous sommes ouverts au monde : « rien ne me détermine du dehors, non que rien ne me sollicite, mais au contraire parce que je suis d'emblée hors de moi et ouvert au monde ».⁴² En bref, pour Merleau-Ponty, la liberté c'est la pleine inscription du corps dans le monde, et ce sans réserve :

40 *Ibid.*, p.83.

41 *Ibid.*, p.518.

42 *Ibid.*, p.520.

Et cependant, je suis libre, non pas en dépit ou en deçà de ces motivations, mais par leur moyen. Car cette vie signifiante, cette certaine signification de la nature et de l'homme que je suis, ne limite pas mon accès au monde, elle est au contraire un moyen de communiquer avec lui. C'est en étant sans restrictions ni réserves ce que je suis à présent que j'ai une chance de progresser, (...), c'est en m'enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux aller au-delà. Je ne peux manquer la liberté que si je cherche à dépasser ma situation naturelle et sociale en refusant de l'assumer d'abord, au lieu de rejoindre à travers elle le monde naturel et humain.⁴³

b) La liberté pour Bruno Zévi

On retrouve la même idée d'un rapport important du corps à l'espace dans *Apprendre à voir l'architecture*⁵², de l'architecte et écrivain Bruno Zévi. Dans ce livre, il critique les espaces architecturaux qui sont appréhendés de plus en plus selon l'enjeu de la technique ou de la beauté en oubliant la notion d'habitation. Il affirme que nous ne sommes pas sensibilisés à la manière dont nous gérons et transformons l'espace alors que c'est primordial. Pire, notre pauvre rapport culturel à l'espace ferait en sorte que nous le subissions : nous ne sommes donc pas libres et il faut se libérer de ce rapport.

Il fait la distinction entre espace intérieur, un espace dans lequel nous nous déplaçons, et espace interne, un espace qui nous entoure, nous comprend et qui va nous permettre de vivre fondamentalement l'espace. La notion d'espace vécu est donc très importante pour lui. Il considère le temps comme une quatrième dimension de l'espace qui n'existe pas sans cette temporalité qui est la nôtre. L'espace est ainsi pour lui hétérogène et est à n dimensions : il a autant de dimensions que d'hommes qui vivent l'espace et le font exister d'une certaine manière.

c) La danse hip-hop : libération du corps dans l'espace

Ainsi, la danse hip-hop à son origine semble être liberté parce que les danseurs, par une occupation et un déploiement corporels, vivent pleinement l'espace, qu'ils habitent les choses qui les entourent, qu'ils sont dans l'espace physique et social en interaction avec toutes les choses (y compris les êtres) du monde.

⁴³ *Id.*

Cette inscription forte et particulière du corps du danseur hip-hop dans l'espace naturel et culturel montre que l'homme est au monde, qu'il n'est pas extérieur à lui, mais que son être y est inscrit de la même manière que l'être du monde est inscrit en lui. Cette observation, permise grâce à la philosophie de Merleau-Ponty - observation qui sera d'ailleurs poursuivie et complétée dans la deuxième partie - remet ainsi en cause certaines idées que nous avons pu trouver chez Bergson et Valéry. En effet, le danseur hip-hop nous montre que la vie comme la danse ne sont pas qu'intériorité, qu'il n'y a pas un « moi profond » qui soit profondément distinct d'un « moi social », qu'il n'y a pas une vie intérieure opposée à une vie sociale. Cependant, cet état de faits que nous défendons ici, n'empêche guère un retour vers l'intime et une introspection dans la danse, qui sont d'ailleurs communiqués par les mouvements corporels.

Le danseur hip-hop est également loin de l'idée d'enfermement de la danseuse de Valéry. Cela ne nous en apprend pas davantage sur ce qui nous semblait déjà évident lors du premier chapitre : dans toute danse, il y a forcément communication, et, le danseur est au monde, ouvert à lui, et n'est pas enfermé. La philosophie de Merleau-Ponty nous a permis d'étayer cette seconde affirmation. Néanmoins, la danse hip-hop, de par sa nature originelle de danse de rue, s'approche sans doute davantage plus de ces idées d'ouverture, de déploiement dans l'espace et de liberté présentes chez Merleau-Ponty que des danses se pratiquant dans des endroits clos (à l'image de répétitions et de représentations de danse contemporaine dans des salles, par exemple). La danse hip-hop à ses débuts illustre peut-être de manière plus évidente et percutante que la danse n'est pas enfermement. « L'espace de la ville pour la danse est ouvert, c'est l'espace aussi de la liberté et de l'envolée »⁴⁴.

3) L'affranchissement de contraintes esthétiques oppressantes

Nietzsche et Valéry affirment, comme nous l'avons vu, que la danse est élan vital, spontanéité, sensualité et ainsi liberté, libération. Si l'analyse philosophique des mouvements de la danse hip-hop (le *groove*, le *freestyle*), ainsi que de toute danse sociale - au sens où ces danses ne se sont pas considérées comme un art par les institutions et au sens où leurs mouvements de base sont, souvent, des balancements en adéquation avec le rythme - vient montrer que ces danses sont

44 MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigène, 1999, p. 87.

pleinement élan vital et libération, cette analyse montre également que ce n'est pas le cas de toute danse, bien au contraire.

La danse hip-hop à son origine est libération car elle est danse sociale qui s'affranchit des normes étouffant l'élan vital de l'individu et du danseur. En effet, l'expression du corps de manière instinctive et spontanée a été longtemps étouffée par les diktats esthétiques des institutions. Déjà, l'Église du Moyen-Âge voulait « chasser les démons » qui s'agitaient lors des fêtes païennes. Ensuite, à l'époque de Louis XIV, le primat de la raison sur le sensuel venait s'installer. L'absolutisme passait ainsi par la soumission de l'individu et du corps, par le maintien de l'ordre. La raison était toute puissante et les passions écartées. Louis XIV fonda l'Académie royale, dans laquelle la danse classique était soumise à de strictes conventions, et édita des manuels de civilité dans lesquels le contrôle du corps régnait. Ainsi, pendant très longtemps, on tenta d'étouffer l'élan vital qui s'exprime dans la danse, et, cet étouffement se retrouve dans la danse classique mais aussi dans la danse contemporaine :

La danse s'est donc éloignée de la terre impure, monde du « bas » et des enfers. Pour rejoindre le surhumain, le corps romantique sur pointes cherchera à s'élever dans un besoin divin et une pureté impossible, qui se fait « grâce ». Le corps classique puis le corps contemporain, malgré les ruptures de l'un à l'autre, sont alors des corps maîtrisés, qui cherchent le surpassement, tenus d'un côté par le contrôle physique et de l'autre par la pensée.⁴⁵

Pour France Schott-Billmann⁴⁶, psychanalyste et danse-thérapeute, si les pouvoirs politiques et les élites intellectuelles ont tenté d'étouffer cet élan vital c'est que, dans la danse sociale, il y a une loi qui va à l'encontre d'une loi qui asservit, qui conditionne les sujets et qui leur dicte leur désir de consommation. Au contraire, la loi de la danse sociale délivre de tout cela. En effet, dans la danse sociale il y a l'expérience de liberté, d'égalité et de fraternité. *Égalité* parce que « le rythme [...] est la loi devant laquelle nous sommes tous égaux »⁴⁷. Personne ne peut s'emparer du rythme, personne ne peut imposer son propre rythme. *Fraternité* parce que le rythme est universel, qu'il tient sa source dans le rythme du corps humain et qu'il permet donc se sentir tous frères et sœurs : « nous sommes tous enfants du battement »⁴⁸ dit-elle. Ainsi, la fraternité s'établit par la mise en

45 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, *op.cit.*

46 SCHOTT-BILLMANN, France, « Les droits de l'homme dans les danses populaires », *Insistance*, vol. 4, n°1, 2010, p. 53-66, cairn.info/revue-insistance-2010-1-page-53.htm (page consultée le 24/07/2019).

47 *Ibid.*, p.60.

48 *Ibid.*, p.57.

résonance des caractéristiques de notre espèce. Les danseurs sont unis car ils partagent le même espace-temps. Enfin, la danse sociale est également expérience de *liberté* car elle permet de se libérer d'une oppression « externe » :

Après avoir servi les révoltes des paysans, puis celles des Noirs d'Amérique, [les rythmes premiers, vitaux] ont soutenu la contestation de plusieurs générations de rockeurs et aujourd'hui la rage des rappeurs contre la société bourgeoise.⁴⁹

La danse sociale rend également possible la libération d'oppressions plus « internes » pour l'auteure : elle permet de nous libérer de ce qui nous empêche de vivre et qui peut être en nous. Cette oppression relève de l'ordre de l'intime et des tabous. France Schott-Billmann démontre cette double libération, en prenant l'exemple de Pearl Primus, chorégraphe afro-américaine qui s'est servi de la danse comme moyen de libération pour son peuple, mais qui l'offre également au peuple blanc :

Pearl Primus : « à travers la danse, j'ai expérimenté la joie ineffable de la liberté, et je la cherche plus profondément maintenant non seulement pour mon peuple, mais pour tous et partout ». ⁵⁰

Mais qu'est-ce qui fait la différence entre cette danse sociale et la danse artistique - danse considérée comme un art et souvent présente au sein des institutions - qui subit des normes et des contraintes ? Dans la danse sociale, il y a une manière de vivre le rythme de manière libre et spontanée et ce rythme libre est la « marque d'une frontière avec la musique que l'on dit savante »⁵¹ affirme Claudine Moïse. La danse dite artistique a été épurée de sa corporéité : la pulsation vitale a été écartée au profit d'une technique et d'une appréhension de la musique moins primitive et moins naturelle. Or, cette pulsation vitale c'est la liberté même : Nietzsche a montré que l'art populaire est l'art tragique dionysiaque, dit France Schott-Billmann, et nous avons déjà montré en quoi cet art est liberté. « Ce rythme libre [...] en appelle, dans un retour dionysiaque, à la fête, au rassemblement, au groupe et à la spontanéité »⁵² affirme Claudine Moïse.

49 *Ibid.*, p.60.

50 *Ibid.*, p .60.

51 MOÏSE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !, op.cit.*, p.78.

52 *Id.*

Nous retrouvons un soutien à cette thèse dans *La philosophie de la danse*⁵³ avec l'idée de communication kinesthésique. Les auteurs⁵⁴ expliquent ce qu'est cette communication : c'est lorsque le mouvement dansé vient clarifier et accroître notre perception et notre compréhension de la musique. Cela est rendu possible par les réflexes miroirs que nous avons : il y a une réaction proprioceptive dans le corps des spectateurs lorsqu'ils regardent un danseur. La danse est, en quelque sorte, l'interprétation des impulsions du mouvement exprimé par la musique de la même façon que la représentation théâtrale est l'interprétation d'un texte. Cependant, ce processus n'est pas vrai pour toute danse et en particulier, disent les auteurs, pour toute danse artistique. A l'inverse, ils affirment que ce processus concerne une grande partie de la danse sociale. Pourquoi ? Cela s'explique par le fait que la danse sociale est proche de la musique et de son rythme tandis que la danse dite artistique s'en éloigne. La danse artistique ne répond donc pas à un élan vital, à une spontanéité. D'ailleurs, Mikael Karlsson nous met également en garde concernant le problème de la danse artistique : il y a le risque de sur-intellectualiser la danse et de négliger l'importance de la coordination des mouvements avec la musique.⁵⁵

La danse hip-hop échappe à tout cela : elle répond aux pulsations de la musique qui sont très présentes ; le *groove* et les mouvements répondent au *beat* (le tempo en hip-hop). France Schott-Billmann retrouvait ainsi dans la danse hip-hop, tout comme dans la danse disco ou dans le rock, un espoir face à l'étouffement de l'élan vital du danseur :

Pourtant, après la « défaite des danses », progressivement refoulées par la forme savante (...), on assiste aujourd'hui à leur retour en force dans une culture populaire devenue largement urbaine. La danse disco, le rock, la techno, le hip-hop témoignent d'une revendication plus actuelle que jamais de liberté, égalité et fraternité soutenue par le battement ancestral, qui résonne aujourd'hui à l'échelle planétaire.⁵⁶

Ainsi, si toute danse n'est pas élan vital, spontanéité, sensualité, et corps libre, la danse hip-hop, elle, à l'image d'autres danses sociales, l'est fortement à ses débuts. Nous pouvons même retrouver l'état d'ivresse nietzschéen dans la sensation de transe dans laquelle les danseurs, notamment de *break*, peuvent se trouver après plusieurs heures de danse.

53 BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, op.cit..

54 CARROLL, Noël, et MOORE, Margaret, « La communication kinesthésique, par la danse, avec la musique », trad. fr. P. Beauquel, dans BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, op. cit..

55 M.KARLSSON, Mikael, « Les lapins pourraient-ils danser ? », trad. fr. P. Beauquel, dans BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, op. cit..

56 SCHOTT-BILLMANN, France, « Les droits de l'homme dans les danses populaires », art.cit., p.64.

4) *La pensée artistique délivrée de critères pesants*

Jusqu'ici, nous avons essentiellement appréhendé la danse hip-hop comme une danse sociale, et il semblerait, à en croire les auteurs de l'ouvrage collectif *La philosophie de la danse*, qu'elle soit en opposition avec la danse artistique. Cependant, la danse hip-hop de rue n'est-elle que danse sociale, au sens d'une simple réaction spontanée et primitive au rythme de la musique qui s'opposerait à la danse dite artistique ? Nous allons ici démontrer que non. La danse hip-hop est à la fois danse sociale et danse artistique : elle est un art social, un art populaire et, en ce sens, elle fait sauter les catégories et les normes artistiques. Elle peut donc nous apporter une certaine liberté, une certaine libération dans notre manière d'appréhender et de vivre l'art.

Étudions d'abord un a priori très présent dans *La philosophie de la danse*⁵⁷ : la danse sociale n'est pas danse artistique. Julia Beauquel fait, en effet, dès l'introduction, une distinction entre danse sociale et danse artistique, sans même s'interroger sur ce qui les différencie ou ce qui pourrait les relier. Cette distinction, non justifiée, se retrouve à de multiples reprises tout au long de l'ouvrage. La danse hip-hop n'y est d'ailleurs citée qu'une seule fois :

Comparez ici le jeu de mains qui paraît éveiller le corps de Maya Plissetskaïa au début du Boléro chorégraphié par Maurice Béjart à ce que font les danseurs lorsqu'ils sont dans une Battle de hip-hop. Dans le premier cas, si on est touché par la beauté du spectacle, on a l'impression que tout ce que fait la danseuse a sa place, est à sa place, qu'on ne saurait rien pouvoir modifier pour augmenter l'effet produit sur nous. Dans le second cas, même si on apprécie considérablement le spectacle réalisé par les danseurs, on peut imaginer qu'en développant leur virtuosité, l'effet qu'ils produiraient sur nous pourrait encore évoluer. Il semble que la magie de la création en danse contemporaine ressemble à l'apprentissage du langage en ceci que, comme l'enfant qui fait le bonheur de ses parents en balbutiant « Papa » ou « Maman » pour la première fois, le chorégraphe ou le danseur peut être hésitant dans ses gestes et pourtant ressentir avec acuité que ce qu'il fait est expressif, que c'est juste.⁵⁸

Dans ce même article, Fabrice Louis fait la distinction entre ce qui est juste et ce qui est correct. Ce qui est correct correspond à une capacité à imiter un modèle et échoue à dire ce qu'est véritablement la création artistique. En effet, celle dernière correspond selon lui davantage à la notion de juste : ce qui est juste est ce que nous comprenons facilement, telle l'évidence que nous

57 BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, op.cit.

58 LOUIS, Fabrice, « Distinguer ce qui est juste de ce qui est correct en danse contemporaine et dans les activités sportives », art.cit., p.123.

ressentons lorsque nous découvrons la clef d'une énigme. À la lecture de ce passage nous comprenons donc bien une chose : la danse hip-hop (réduite ainsi dans cet ouvrage au *break* et à la *battle*) n'est pas création artistique car elle relève davantage du domaine du correct. Pourtant, si l'on se fie aux nombreuses définitions de l'art présentes dans le même ouvrage, il semble que la danse hip-hop soit bien danse artistique.

Dès l'introduction, Julia Beauquel affirme que « pour être un art, la danse doit créer un monde » et que « la fin de l'artiste est de produire un objet qui n'existait pas jusqu'à alors, en actualisant des possibles, en construisant un monde »⁵⁹. La définition de Catherine Kintzler va dans le même sens puisqu'elle affirme que l'œuvre d'art est « une chose ou un événement qui vient s'ajouter aux autres objets du monde » et que cet ajout a pour seul motif que cette chose doit exister « et qu'elle doit exister pour d'autres que [l'artiste] »⁶⁰. Dans son article, on retrouve aussi l'idée, du philosophe Alain, que l'artiste a « l'exigence de l'œuvre réelle et achevée parmi les choses »⁶¹ et que l'acte de création consiste à se régler sur ce que l'on fait. Mikael M. Karlsson montre également que la danse artistique n'est pas dans l'élan spontané du geste, dans l'impulsion, mais qu'il y a un travail et une volonté de créer une œuvre. « Même si le fait de se balancer ou de taper des pieds nous est naturel, le ballet ou le tango ne nous viennent pas naturellement »⁶² dit-il en montrant ainsi que ce simple balancement est danse sociale alors que le tango, par exemple, est danse artistique.

Si nous avons montré que la danse hip-hop est danse sociale parce qu'elle vient de la rue et qu'elle répond de manière assez spontanée au battement « primitif », elle n'est pas que cela. En effet, s'il y a dans la danse hip-hop un *groove*, correspondant au rythme de la musique, qui fait que chaque danseur vit la musique et exprime le *flow* de manière naturelle, cela n'empêche pas les danseurs d'ajouter à ce balancement spontané des mouvements et des figures élaborées. En réalité, le *groove* en danse hip-hop est la base : avant d'apprendre une quelconque technique, le danseur sait bouger son corps en mouvement avec le rythme de la musique de manière très simple et très ancrée dans le sol. Mais comme nous venons de le dire, c'est la base : viennent ensuite s'ajouter des mouvements et des techniques plus complexes. Que ces mouvements s'ajoutent dans une création

59 BEAUQUEL, Julia, « Introduction : La danse a-t-elle une philosophie ? », dans BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, op. cit., p.25.

60 KINTZLER, Catherine, « La danse, art du corps engagé, et la question de l'autonomie », dans BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, op. cit., p.134.

61 *Ibid.*, p.137.

62 M.KARLSSON, Mikael, « Les lapins pourraient-ils danser ? », art.cit., p.61.

chorégraphique longuement effectuée ou lors d'une improvisation (d'un *freestyle*), il s'agit dans les deux cas du fruit d'un travail élaboré, de l'apprentissage d'une technique artistique, de la volonté de créer une œuvre d'art vue pour un public ou ne serait-ce que pour un autre, et d'ajouter un objet dans le monde. Regardez un *freestyle* de danse hip-hop et vous verrez bien que cela n'a rien à voir avec des danseurs qui bougent sur de la techno, par exemple.

C'est ainsi que la danse hip-hop vient réinterroger notre rapport à l'art et le libérer de certaines normes et a priori. Nous avons déjà vu, avec Mikael Karlsson, qu'il y a un danger à négliger l'importance de la coordination des mouvements avec la musique, en ne prêtant attention qu'à la danse artistique puisque celle-ci, de manière générale, la néglige. Cependant, la danse hip-hop fait partie des exceptions : elle est art mais ne néglige pas cette importance. Elle fait donc sauter les catégories et montre l'importance de la spontanéité. Elle montre que l'art peut aussi être spontanéité, élan vital et liberté. Elle dépasse alors un problème philosophique présenté dans *La philosophie de la danse* : soit la danse est pensée en philosophie à travers une perspective phénoménologique qui valorise les sensations corporelles du danseur mais qui néglige la notion d'œuvre d'art ; soit elle n'est pensée qu'à travers l'acte de création chorégraphique et en oublie donc l'expérience du danseur (et son élan vital). Or, à ce stade de la réflexion, nous voyons bien que la danse hip-hop est à la fois expression d'un élan vital à travers le *groove* dans l'espace, qui attire l'attention sur l'expérience du danseur, et à la fois création artistique. On dépasse alors la phénoménologie de Merleau-Ponty qui n'a pas suffisamment, selon Renaud Barbaras, aperçu « l'entrelacement entre la vie perceptive et l'activité créatrice de l'art »⁶³, entre l'expérience du sentir et l'expérience esthétique.

La danse hip-hop libère alors de la distinction entre danse sociale et danse artistique tout comme elle nous libère d'une philosophie de la danse pensée soit seulement de manière phénoménologique, soit seulement de manière artistique. Elle permet de saisir les deux notions à la fois et de revaloriser la spontanéité des corps.

63 CARROLL, Noël, et MOORE, Margaret, « La communication kinesthésique, par la danse, avec la musique », art.-cit., p.133.

5) Conclusion

En conclusion, la danse hip-hop à son origine permet une libération corporelle en étant élan vital et spontanéité. Elle est l'affranchissement de normes esthétiques strictes venant étouffer la primitivité des corps et réconcilie l'art avec cette dernière. En étant art de rue, elle est également libération du corps dans l'espace : elle permet de se déployer librement et artistiquement dans le monde naturel et culturel. Aussi, elle permet de s'affranchir des contraintes du langage, d'exprimer l'indicible, et notamment le tragique, la colère intime.

Cependant, jusqu'ici, nous avons analysé la libération possible par la danse hip-hop en considérant ce qu'elle était à son origine (art de rue, *groove*, danse énergique et spontanée, etc.) et non en considérant par qui elle était pratiquée. Cette nouvelle approche ne peut-elle pas nous conduire vers l'idée d'un autre genre de libération, permis par la danse hip-hop, qui ne serait pas que corporel mais également politique et social ?

Partie 2

-

**Libération et revendication sociales dans la danse hip-hop à ses
début en France : un potentiel émancipateur et critique**

Chapitre 3 – La danse hip-hop, outil émancipateur de classes sociales dominées

1) Le hip-hop : l'art des personnes pauvres et/ou racisées

Nous l'avons dit en introduction : la danse hip-hop fait partie d'un mouvement plus large, le mouvement hip-hop, qui comprend le Djing, le rap, le graff et la danse. Ce courant est né aux États-Unis avant de s'importer en France. Revenons plus précisément sur l'histoire de ses débuts ainsi que sur le contexte politique dans lequel il s'est développé.

a) L'art des ghettos américains

Le hip-hop est apparu dans les années 1970 au sein des ghettos américains et plus particulièrement dans le Bronx. Le contexte était difficile : néo-libéralisme de Reagan et dégradation des conditions de vie ; racisme anti afro-américains ; minorisation de la communauté noire américaine ; inégalités ; ghettoïsation ; violences entre gangs et violences policières. Le mouvement hip-hop prend alors ses racines dans ce cadre socio-politique à partir duquel s'est développée la volonté d'échapper à la violence et de revendiquer l'égalité (nous pouvons d'ailleurs dire qu'il se situe, tant historiquement que dans les messages véhiculés, dans la continuité du mouvement de la lutte des personnes noires aux États-Unis). Deux exemples sont révélateurs de ce désir. D'une part, en 1972, les Last Poets rappaient pour la cause noire : ils dénonçaient l'oppression et militaient pour l'égalité. D'autre part, la Zulu Nation - fondée en 1973 sous le nom de The Organization par le DJ Afrika Bambaataa - regroupait des participants au mouvement hip-hop américain et prônait la tolérance entre bandes rivales. L'objectif de cette organisation était de promouvoir le hip-hop, de rassembler ses différents acteurs mais également de stopper la violence entre gangs. Afrika Bambaataa lui aurait donné le nom de Zulu Nation en 1975 en référence à la résistance africaine contre la colonisation anglaise et ce, à la suite du meurtre de son cousin par la police au cours d'un conflit entre gangs. La devise de la Zulu Nation, encore répandue aujourd'hui dans le monde du hip-hop, est « peace, love, unity and having fun » (paix, amour, unité et amusement). Une légende veut qu'une coupure de courant en 1977 à New-York soit à l'origine de

l'explosion du mouvement⁶⁴. Au début des années 1970, en effet, très peu de jeunes avaient les moyens d'avoir une sonorisation qui nécessitait un investissement financier important. Il n'y avait donc que très peu de *crews* (équipes, troupes) hip-hop. Mais le soir du 13 juillet 1977, la foudre s'abat à plusieurs reprises sur des centrales électriques et une coupure de courant prive alors tout New York d'électricité pendant 24 heures. Dans les quartiers pauvres, comme le Bronx, c'est une aubaine : les magasins d'équipements électroniques sont dépouillés de leurs appareils de sonorisation. Au total, 1616 boutiques auraient été saccagées. Le Dj Disco Wiz explique qu'avant cet événement, « il n'y avait que trois ou quatre *crews* de hip-hop dans toute la ville. Après ça, il y en avait à tous les coins de rue ».⁶⁵

Ainsi, dès son origine, le mouvement hip-hop est l'expression des catégories opprimées que sont les personnes noires *et* les classes populaires vivant dans les ghettos américains : « le hip-hop né dans des communautés et dans des groupes de fils d'esclaves aux États-Unis, c'est un mélange entre un régime d'oppression terrible et une expression artistique intense »⁶⁶ affirme Jean-Paul Montanari, directeur du Festival Montpellier Danse.

b) L'art des jeunes habitant les quartiers défavorisés français

Très vite, le mouvement hip-hop va s'internationaliser. Le mouvement arrive en France dans les années 1980. Les groupes de danse hip-hop naissent et se développent comme, entre autres, les Aktuel Force ou les Black Blanc Beur qui se forment en 1984. La danse hip-hop est pratiquée dans les banlieues mais se développe également au centre de Paris : des années 1995 à 2002, les *battles* se multiplient dans la ville parisienne et s'y déploient jusqu'aux Halles, la place du Trocadéro ou encore la place de la Rotonde. Benji, danseur français, affirme que quasiment un millier de personnes se sont retrouvées en 2002 dans Les Halles autour d'une *battle*⁶⁷. Ainsi, la danse hip-hop française ne se cantonne pas aux banlieues, contrairement à la pratique américaine confinée dans les ghettos. Elle intègre même, en 1984, les plateaux de télévision avec l'émission de Sidney, *H.I.P. H.O.P.*, sur TF1. Ce fût la première émission de hip-hop au monde.

64 DAVALOS, Feli, « Comment le black-out de 1977 à New-York a fait exploser le hip-hop », Vice, 22 avril 2014, [vice.com/fr/article/rk8dx9/black-out-1977-new-york-avenement-hip-hop](https://www.vice.com/fr/article/rk8dx9/black-out-1977-new-york-avenement-hip-hop) (page consultée le 24/07/2019).

65 *Ibid.*

66 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, *op.cit.*, p. 12.

67 VECCHIONE, Marc-Aurèle, B-Boys, une histoire du break [documentaire Arte en ligne], *op.cit.*

Comme on peut l'observer dans cette émission⁶⁸, la danse hip-hop française est faite par les jeunes habitant les banlieues défavorisées françaises. Ainsi, les danseurs hip-hop sont pour beaucoup des personnes issues de l'immigration et sont racisées (particulièrement celles issues de l'immigration maghrébine ou d'Afrique subsaharienne). Mais de nombreuses personnes blanches pratiquent également le hip-hop. Contrairement aux ghettos des États-Unis, les banlieues françaises étaient très métissées. D'ailleurs, nombreux danseurs de cette époque disent que le vivre-ensemble était naturel à cette période. « 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 »⁶⁹ résume ainsi Jean-Paul Montanari.

2) *Exclusion et racisme*

a) Exclusion et dominations de classe et de race

Si le vivre-ensemble multiethnique et multiculturel est présent au sein des banlieues françaises, ces jeunes connaissent néanmoins l'exclusion. Cette exclusion prend différentes formes. D'abord, elle est physique et spatiale : habitations à l'extérieur des villes, loin des centres. Ensuite, elle est socio-économique : difficultés scolaires, difficultés d'accès à l'emploi, chômage et pauvreté. Enfin, elle est symbolique : mépris des pauvres et racisme.

La vie des banlieues de France est violente, d'une violence réelle mais aussi d'une violence symbolique, à cause des représentations qu'elle renvoie de soi.⁷⁰

La banlieue, c'est l'ennui et les impasses vécues au quotidien, les murs que l'on tient en attendant quelque proposition d'animation, de travail ou d'avenir. C'est aussi une jeunesse qui se sent toujours davantage reléguée et stigmatisée.⁷¹

68 J.O.E. l'Extraterrestre, La vraie histoire de H.I.P. H.O.P. [documentaire Arte en ligne], Blake Sally, 2019, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-017367/la-vraie-histoire-de-h-i-p-h-o-p/ (page consultée le 25/07/2019).

69 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, op.cit., p. 12.

70 *Ibid.*, p. 49.

71 *Ibid.*, p. 53.

Cette réalité, nous la retrouvons fortement représentée dans le film culte *La Haine*⁷². Nous y voyons des jeunes mis à l'écart de la société, de l'école, du monde du travail, sans confiance en eux ni en l'avenir, plongés dans l'ennui et dans une réalité sociale violente.

Nous pouvons ainsi dire, en empruntant le terme au philosophe Ruwen Ogien, que ces jeunes habitant les banlieues défavorisées sont considérés, perçus comme des « indésirables »⁷³. Ces derniers regroupent, pour l'auteur, l'ensemble des individus que la société dans son ensemble - ou, du moins, le pouvoir politique et les institutions - souhaite « éliminer ». C'est par exemple le cas, dit-il, des personnes qui ne sont pas économiquement utiles, des sans-papiers et/ou des minorités visibles qui sortent de leurs quartiers. Ces personnes ne sont pas exploitées, au sens économique, mais sont persécutées. Cette persécution, qui passe notamment par l'exclusion, l'enfermement ou le harcèlement, empêche les individus d'être libres affirme l'auteur. Concernant les jeunes habitant les banlieues françaises, nous retrouvons sans aucun doute, comme nous l'avons dit plus haut, une exclusion. Mais que dire de l'enfermement et du harcèlement, ces deux autres formes possibles de persécution ? À en croire Angela Davis, universitaire américaine, l'institution carcérale dans le monde occidental est majoritairement remplie de personnes pauvres et/ou racisées. La prison reproduit ainsi les inégalités de classe et de race et conduit à la mort sociale et civile de la personne incarcérée. Elle affirme alors :

Alors que l'on prononçait le décès de l'esclavage d'un côté, il se réincarnait dans le même temps dans de nouvelles institutions, de nouvelles pratiques, de nouvelles idéologies. Il suffit de penser à la manière dont les institutions punitives servirent de réceptacles à ces structures et à ces idéologies de l'asservissement transformées en libertés, autrement dit, à l'esclavage traduit dans les termes de la liberté.⁷⁴

Concernant le harcèlement, nous pouvons penser aux contrôles au faciès - ces contrôles d'identité réguliers faits par les policiers sur des personnes racisées sans réel motif - pendant lesquels les jeunes peuvent être tutoyés voire insultés⁷⁵. Ruwen Ogien affirme d'ailleurs que le

72 KASSOVITZ, Mathieu, *La Haine* [film], Lazennec & Associés, 1995.

73 OGIEN, Ruwen, « Les indésirables », *Ravages*, vol. 5, 2011, p. 45-53.

74 DAVIS, Angela, *Sur la liberté : Petite anthologie de l'émancipation*, trad. fr. P. s.n., Bruxelles, Aden Belgique, 2016, p. 42-43.

75 PLANQUES, Martin, « Les "contrôles au faciès" dénoncés par le Défenseur des droits », *Le Figaro*, 20 janvier 2017, <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2017/01/20/0101620170120ARTFIG00299-les-contrroles-au-facies-denonces-par-le-defenseur-des-droits.php> (page consultée le 30/07/2019).

racisme est bien une forme de persécution qui, cependant, peut également être asservissement, exploitation économique, ou y conduire.

b) Le racisme en France

Dans le livre *La matrice de la race*⁷⁶, Elsa Dorlin montre en effet en quoi le racisme en tant qu'idéologie peut conduire à l'exploitation économique : les théories racistes ont servi à justifier l'esclavage et la colonisation française. Le concept de race, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, dit Dorlin, a été théorisé en 1684 par François Bernier : les individus se voient alors attribuer une détermination interne et génétique. « Ainsi, ce qui marque l'Autre comme différent n'est plus un ensemble de traits aléatoires ou variables, mais bien une identité génétique, une cause interne »⁷⁷ précise l'auteure. Aux 17 et 18^{èmes} siècles français, ce concept attribuait aux populations noires un tempérament naturel qui se voulait inférieur à celui des personnes blanches et occidentales : les africains sont considérés comme faibles, ayant un ensemble de pathologies, de maladies qui leur est propre, et leurs corps sont bestialisés et hyper-sexualisés. Cependant, leurs capacités physiques et d'adaptation au climat chaud étaient mises en avant : ils étaient alors les seuls à pouvoir s'adapter au climat des Antilles et le travail esclavagiste entretenait leur bonne santé disait-on. Leurs rébellions étaient pathologisées : un esclave qui se suicidait ou qui prenait la fuite était catalogué de malade et non d'opposant au système esclavagiste. Toutes ces théories permirent ainsi de donner une justification intellectuelle à l'esclavage. D'ailleurs, pour éviter leur remise en cause potentielle par la présence des métisses - enfants de colon blanc et d'esclave noire - au sein des colonies, on ne les reconnut pas comme fils de blancs et on leur attribua des missions au sein des milices, notamment de « chasse aux marrons »⁷⁸, afin qu'ils ne soient pas parmi les esclaves puisque cela représentait un potentiel risque de rébellion. L'auteure affirme, concernant ces justifications racistes et ces moyens de maintenir l'esclavage sans résistance ni révolte, que « l'ensemble de ces techniques sont ainsi testées dans les colonies [puis] repartent en quelque sorte en France comme un véritable arsenal »⁷⁹. Pour l'auteure, l'idéologie raciste, développée aux 17 et

76 DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation Française* (2006), Paris, La découverte, 2009.

77 *Ibid.*, p. 216.

78 Poursuite des esclaves ayant pris la fuite.

79 *Ibid.*, p. 274.

18^{èmes} siècles, est comme ancrée dans la construction française et a des conséquences dans notre modernité :

La racialisation des catégories du politique à l'œuvre dans les colonies a eu pour effet la racialisation de la souveraineté à la veille de la Révolution française. La stratégie mise en place et les techniques utilisées par le gouvernement colonial montrent clairement comment la racialisation des Indiens et des esclaves - des nations américaines et africaines - s'est comme propagée à la Nation Française. Le gouvernement colonial a introduit la race au cœur de la Nation Française à un moment historique clé où nationalité et citoyenneté s'élaboraient. Le système plantocratique et la société coloniale constituent l'un des hauts lieux de la formation de l'idéologie nationale inaugurée par la période révolutionnaire. En ce sens, les colonies apparaissent clairement comme un laboratoire où une certaine idée de la citoyenneté française - exclusive, restrictive et naturaliste - a été pensée et éprouvée.⁸⁰

Si depuis l'après Seconde Guerre mondiale cette idéologie raciste est écartée du domaine scientifique, elle est encore effectivement présente, consciemment ou non, dans l'imaginaire de certains français, voire dans l'inconscient collectif comme le dit Frantz Fanon⁸¹. Cela se répercute dans les faits par l'exclusion socio-économique des personnes racisées, par la « persécution » dont ils font l'objet, comme nous l'avons vu plus haut. Pap Ndiaye, historien et maître de conférence à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, affirme ainsi : « la couleur de la peau est toujours stigmatisée, bien entendu, mais elle n'est plus théorisée »⁸². Il confirme alors ce que nous avons dit en évoquant la difficulté de l'accès au marché du travail et les contrôles au faciès. Il parle également du renvoi constant des individus racisés à leur couleur de peau et à leur origine avec une question quasi-systématique qui leur est posée par des personnes blanches : « d'où venez-vous ? ». Frantz Fanon confirmait déjà en 1952 ce racisme présent en France : les personnes noires et arabes sont infantilisées par les personnes blanches et n'ont pas le droit à l'erreur sous peine que celle-ci soit attribuée à leur prétendue race, dit-il par exemple. Il explique que ce racisme crée un sentiment d'infériorité, une honte et un mépris de soi-même :

La honte. La honte et mépris de moi-même. La nausée. Quand on m'aime, on me dit que c'est malgré ma couleur. Quand on me déteste, on ajoute que ce n'est pas à cause de ma couleur... Ici ou là, je suis prisonnier du cercle infernal.⁸³

80 *Ibid.*, p. 274-275.

81 FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (1952), Paris, Le Seuil, 1971.

82 NDIAYE, Pap, « Les Noirs ne sont pas d'ici », *Ravages*, vol. 5, 2011, p. 86-93, p. 87.

83 FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (1952), *op.cit.*, p. 94.

Ainsi, les jeunes racisés habitant les quartiers populaires subissent cette violence symbolique qui se lie aux inégalités sociales et économiques. Si tous les jeunes habitant les banlieues défavorisées connaissent l'exclusion, il est important de considérer cette violence particulière comme un fait social accentuant la dévalorisation de soi, en plus du mépris de classe subi. Comme le dit Frantz Fanon : « la notion de race ne se recoupe pas avec celle de classe »⁸⁴, « le nègre souffre dans son corps autrement que le Blanc »⁸⁵.

3) La danse hip-hop : une libération corporelle et sociale

Maintenant que nous avons vu que la danse hip-hop à ses débuts en France était pratiquée dans les quartiers populaires mais également dans le centre parisien par des jeunes habitant les banlieues défavorisées et subissant l'exclusion et le racisme, nous pouvons réinterroger l'aspect libérateur de cet art évoqué au chapitre deux.

a) L'extériorisation d'une rage intérieure

Nous avons vu, notamment à partir de Nietzsche, que la danse hip-hop était expression du tragique. Désormais, nous savons quel type de tragique peut être particulièrement exprimé dans la danse hip-hop : l'exclusion, le rejet et le racisme. Cette expression peut être comparée au *duende* de Federico Garcia Lorca ou à la tragédie nietzschéenne. En effet, le mal-être social est profond : il s'agit de sentiments forts d'exclusion, de solitude, de problèmes d'identité posés par le métissage et le racisme. Et tout cela n'exclut évidemment pas la question de la mort et de la douleur de la philosophie de Nietzsche ou de Federico Garcia Lorca. La danse hip-hop est l'expression d'une situation sociale, certes, mais est aussi de l'ordre de l'intime (vie intime et vie sociale n'étant pas à opposer comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre avec Merleau-Ponty). Elle est l'histoire de chaque danseur : histoire personnelle mais également sociale puisque des éléments de cette histoire sont partagés par les autres membres du groupe d'appartenance. Par exemple, Fred Bendongué, chorégraphe français d'origine camerounaise, a trouvé dans la danse hip-hop une manière de vivre son origine et son histoire noire. Son spectacle *Les damnés de la terre* parle de

84 *Ibid.*, p. 107.

85 *Ibid.*, p. 112.

colonisation, d'esclavage et de marronnage. L'énergie hip-hop est « cette force qui vient du tréfonds, d'une forme de rage enfouie »⁸⁶ dit ainsi Claudine Moïse. La sociologue, qui a beaucoup observé la danse hip-hop à ses débuts et qui a beaucoup échangé avec les danseurs, affirme également que cette expression d'une douleur est libératrice :

Le corps dansant, parce qu'il 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 libérateur.⁸⁷

L'expression du mal-être social et d'une rage peut effectivement être libération sociale en permettant d'extérioriser ces sentiments négatifs pesants et donc de s'en alléger : « je me suis senti des ailes à travers ça, quand j'ai commencé à danser, à scratcher » confie le danseur Frantz II Louise⁸⁸.

b) L'expression d'un mal-être social au-delà de l'indicible

Cette expression est également libération car elle permet aux jeunes de s'affranchir du langage et de ses contraintes. Si nous avons vu avec Bergson que toute danse permettait d'échapper à l'échec de la communication de nos sentiments par le langage, puisque celui-ci spatialise alors que nous vivons dans une continuité, il s'agit ici également de dépasser l'indicible au sens de ce qui ne peut pas être dit ni entendu dans la sphère politique et publique. En effet, comme le montre Axel Honneth dans *La société du mépris*⁸⁹, la discussion publique est pleine de contraintes et son langage n'est souvent pas partagé par les classes sociales défavorisées. Il en résulte que l'expression des sentiments d'injustice se fait en marge de l'espace public et politique. Celui-ci est ainsi, dit le philosophe, rempli de mécanismes d'exclusion et de domination. Les individus des classes sociales défavorisées doivent en effet se battre pour avoir accès aux médias publics : « ce conflit pour la visibilité est peut-être constitutif pour un concept d'espace public démocratique »⁹⁰ affirme alors Honneth.

86 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, op.cit., p. 76.

87 MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 13.

88 *Ibid.*, p. 18.

89 HONNETH, Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique* (2006), trad. fr. P. Rusch, Voirol et Dupeyrix, Paris, La découverte, 2006.

90 *Ibid.*, p. 176.

En étant l'expression de la souffrance sociale dans l'espace public (la rue, le centre parisien), la danse hip-hop permet ainsi de communiquer la rage et l'injustice dans la sphère politique et de s'affranchir des contraintes du langage présentes au sein de cette dernière.

c) L'appropriation de l'espace public par des groupes opprimés

D'ailleurs cette pratique de la danse hip-hop dans la rue semble avoir un nouveau potentiel libérateur, plus social, plus politique, suite à l'analyse du profil sociologique des danseurs et de leur situation sociale.

D'abord, en se pratiquant dans les rues de banlieues, elle est un moyen de s'approprier cet espace de relégation, de l'habiter artistiquement, d'en faire quelque chose, de pallier l'ennui dans les quartiers mais aussi la violence à laquelle il peut conduire en étant mêlé à la pauvreté. Elle permet donc de pallier, quelque part, les déterminismes sociaux et la morosité des banlieues. Ensuite, en se pratiquant dans le centre parisien, elle est appropriation de l'espace du centre-ville duquel ces jeunes sont exclus de par leur lieu d'habitation et de par leur difficile accès au marché du travail. Cette habitation de l'espace public permet de ne plus être relégation, de casser l'emprisonnement territorial de la banlieue. « L'espace de la ville pour la danse est ouvert, c'est l'espace aussi de la liberté et de l'envolée »⁹¹ affirme, rappelons-le, Claudine Moïse. En effet, cette appropriation de l'espace public s'apparente à une libération sociale : ces jeunes, mis à l'écart de la société, dansent dans les lieux publics, ne se cachent pas, ne se font pas petits, s'affirment, s'affranchissent de l'exclusion et des préjugés, vivent l'espace public et se l'approprient (au sens de ce que nous vu avec Merleau-Ponty), montrent que c'est aussi le leur.

4) La question du sexisme

Nous venons de voir que la libération permise par la danse hip-hop avait un caractère politique et social : elle permet à des classes sociales opprimées - les personnes pauvres et racisées - d'extérioriser leur mal-être social en s'affranchissant des contraintes du langage politique et en s'appropriant l'espace public. Nous en sommes arrivés là en considérant les inégalités sociales à travers le prisme des injustices subies par les classes sociales pauvres et par les individus racisés.

91 MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 87.

Mais que dire du rapport de la danse hip-hop avec les inégalités de genre ? Si nous analysons ce qui se joue, dans la danse hip-hop, dans une perspective politique et sociale, dans une perspective concernant les rapports de domination (pauvres/riches, blancs/racisés), nous ne pouvons omettre de considérer ce qui se joue concernant le sexisme. Et ce d'autant plus que la question du sexisme peut servir le racisme et le mépris de classe comme nous le verrons.

a) La construction sociale des genres

Avant de nous intéresser à la relation entre danse hip-hop et sexisme, expliquons d'abord ce que sont le sexisme et les diktats de genre.

« On ne naît pas femme, on le devient » disait Simone de Beauvoir⁹². Par-là, elle abordait la manière dont la société construit les genres féminin et masculin (nous pouvons donc également dire « on ne naît pas homme, on le devient »). Selon la philosophe, les différences effectives de comportements entre femmes et hommes ne proviennent pas d'une différence biologique mais d'une construction sociale : c'est ce que Pierre Bourdieu appelle l'*habitus* et c'est ce qui conduit in fine à la « domination masculine »⁹³. Si on encourageait la fille, comme le garçon, dans certaines activités ou attitudes, elle pourrait manifester des manières d'être similaires à celles des garçons (la même exubérance, la même hardiesse, le même esprit d'initiative). Ainsi, c'est par la famille, l'école, la culture et les pairs que cette construction se réalise. Ces structures valorisent la force, l'initiative ou la combativité chez les garçons tandis qu'elles valorisent la douceur, l'attention ou la beauté chez les filles, ce qui conduit les enfants à adopter ces comportements attendus en fonction de leur sexe biologique⁹⁴.

Elsa Dorlin⁹⁵ montre que cette idée d'un « tempérament » propre au sexe biologique, selon qu'il soit mâle ou femelle, a été construite en France dès le 17^{ème} siècle, justifiant le rapport de domination des hommes sur les femmes (les femmes étant considérées comme faibles par nature). Margaret Mead a démontré par l'étude de trois sociétés primitives (les Arapesh, les Mundugumor et les Tchambuli) que le genre était socialement et arbitrairement construit et qu'il ne reposait ainsi sur aucune réalité biologique. En effet, elle montre que dans certaines tribus il n'y a qu'un seul genre

92 BEAUVOIR (de), Simone, *Le deuxième sexe, I* (1949), Paris, Gallimard, 1986.

93 BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine* (1998), Paris, Le seuil, 2002.

94 Pour une analyse plus précise de cette construction voir ANDERSEN, Marie, *Bon sexe, bon genre*, Belgique, Ixelles, 2015.

95 DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation Française* (2006), *op.cit.*.

pour les deux sexes, et que, dans d'autres, les normes de genre sont inversées par rapport à nos sociétés occidentales (les femmes y sont associées à l'agressivité et la domination tandis que les hommes sont associés à la passivité et à l'attention portée aux enfants)⁹⁶.

Cette construction sociale du genre, dans nos sociétés occidentales, conduit à l'oppression : l'oppression des femmes subissant la domination masculine mais également l'oppression des femmes et des hommes devant se conformer aux qualités associées à leur sexe biologique⁹⁷. Pour Judith Butler, le genre est une case si fermée, précise et normée qu'il étouffe. Il faut ainsi « défaire le genre »⁹⁸ selon la philosophe afin d'être libre d'exister tel que l'on est véritablement.

b) La place des femmes en danse hip-hop

Qu'en est-il de la présence du sexisme et des diktats de genre au sein de la danse hip-hop à ses débuts en France ?

La danse hip-hop était majoritairement pratiquée par des hommes. Deux facteurs peuvent expliquer cela. D'abord, par le fait que cette danse comporte des caractéristiques esthétiques associées au genre masculin : éloignée de la grâce et de la sensibilité propres à d'autres danses telles que la danse classique ou la danse contemporaine, elle est l'expression, nous l'avons vu, d'une agressivité, d'une colère et d'une révolte. Nous pouvons dire que les femmes en ont alors été longtemps écartées car les normes sociales ne leur permettent pas de se comporter ainsi : pour ne pas être cataloguée de « garçon manqué », il vaut mieux éviter de danser le hip-hop. Ensuite, cette mise à l'écart des femmes peut également être expliquée par la spécificité de la pratique dans l'espace public, espace réservé aux hommes selon l'idéologie sexiste. En effet, l'espace des femmes est avant tout intérieur, alors que les hommes doivent être ouverts sur le monde extérieur. Les femmes doivent être discrètes et se cantonner aux lieux intérieurs, et, surtout, ne pas s'affirmer, ne pas affirmer leurs corps en public. Ainsi, Soraya, jeune fille des quartiers populaires, pouvait pratiquer le hip-hop dans la rue lorsqu'elle était petite. Mais, dès qu'elle devint une jeune femme,

96 MEAD, Margaret, *Sex and temperament in three primitive societies* (1935), New York City, Harper Perennial, 2001.

97 Nous ne mettons pas ici, bien évidemment, sur un pied d'égalité l'oppression subie par les femmes et l'oppression subie par les hommes (cisgenres).

98 BUTLER, Judith, *Défaire le genre* (2004), trad. fr. P. Marelli, Paris, Amsterdam, 2012.

cela était très mal vu et elle en fut alors interdite par sa famille⁹⁹. La danse hip-hop était ainsi majoritairement l'espace des hommes.

Cependant, avec émancipation et persévérance, des femmes sont parvenues à pratiquer cette danse de rue. Claudine Moïse affirme que pour cela les femmes ont dû mettre de côté leur « féminité »¹⁰⁰ et Sylvia Faure montre qu'elles ont dû faire davantage leurs preuves que les hommes en montrant une volonté infaillible et un goût prononcé pour le *break*¹⁰¹. Si cette nécessité de devoir faire ses preuves parce qu'on est une femme est une conséquence directe du sexisme, avoir une gestuelle dite masculine n'en est pas forcément une. Claudine Moïse critique le fait que des femmes dansent « comme des hommes » car, pour elle, elles ont été contraintes à se conformer à leur modèle. Elle affirme que cela est un moyen de ne pas mettre en danger la domination masculine. Or, nous pouvons nuancer son propos et défendre une autre thèse. Déjà, c'est sans doute dans le fait que des femmes puissent réaliser les mêmes performances sportivo-artistiques que des hommes que réside la mise en danger pour cette domination masculine et non dans une approche « féminine ». Ensuite, qui dit que le *break*, que le hip-hop n'était pas une expression totalement libre pour ces danseuses ? Nous l'avons vu, les normes de genre imposent sensibilité, douceur et finesse aux femmes. La danse hip-hop peut alors être un moyen de se libérer de ces normes. Les jeunes filles, notamment de banlieues, ont également besoin d'exprimer une colère, une révolte, une agressivité et de se mettre en défi ou en affrontement. « Les danseuses hip-hop ont donc trouvé dans la danse hip-hop un lieu d'expression pour tous ces comportements qui leur sont refusés dans l'espace public »¹⁰² affirme Marie Philiponeau, anthropologue. Elle cite d'ailleurs une danseuse hip-hop dont les paroles sont révélatrices :

Les battles offrent aux femmes l'opportunité de montrer un aspect de leur personnalité que la société réprouve en général. Lorsque tu vas sur un battle, tu dois être agressive, être réellement offensive, comme si tu attaquais quelqu'un. Ce n'est pas des choses que tu peux faire dans la vie de tous les jours ; on attend de toi que tu sois polie et féminine. Breaker, c'est pouvoir parler de manière incorrecte, être hors de soi, être une véritable teigne.¹⁰³

99 FAURE, Sylvia, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, vol. 55, n°3, 2004, p.5-20, [Cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-3-page-5.htm](http:// Cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-3-page-5.htm) (page consultée le 24/07/2019).

100 MOÏSE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, *op.cit.*.

101 FAURE, Sylvia, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *op.cit.*.

102 PHILIPONEAU, Marie, « Hip-hop : où sont les femmes ? », 22 juin 2015, TV5 monde, [information.tv5monde.-com/terriennes/hip-hop-ou-sont-les-femmes-39417](http:// information.tv5monde.-com/terriennes/hip-hop-ou-sont-les-femmes-39417) (page consultée le 24/07/2019).

103 *Ibid.*

Ainsi, la danse hip-hop est une possibilité de libération des normes de genre pour les femmes qui osent et qui parviennent à s'y faire une place. D'ailleurs, il est à noter que cette réalité révolutionne l'association de la danse à la féminité et à la séduction, association que nous pouvons notamment observer dans les textes de Paul Valéry auparavant cités. En effet, dans *La philosophie de la danse*¹⁰⁴, Paul Valéry ne traite que de « la danseuse » et, dans *L'âme et la danse*¹⁰⁵, les personnages ne parlent également que des « danseuses » et évoquent beaucoup leur charme et leur séduction. Ils montrent alors l'effet de cette séduction sur eux : leurs esprits sont tourmentés et altérés par « ce mélange de filles charmeresses ». La danse y est alors présentée comme l'outil de séduction de ces femmes douces et charmantes, ce qui correspond tout à fait aux attentes genrées de l'idéologie sexiste.

La pratique « masculine » de la danse hip-hop n'est donc pas forcément contrainte. De plus, des femmes pratiquaient également le hip-hop dans une approche plus « féminine ». C'est le cas des Ladies Night, groupe parisien créé en 1988 : elles revendiquaient l'égalité avec les hommes et luttait contre le machisme, tout en s'habillant et en dansant de manière « féminine ». Cela ne les a pas empêché de faire la première partie du groupe NTM, de danser avec I Am ou d'être intégrées au groupe des danseurs hip-hop gravitant à l'Université Paris 8¹⁰⁶.

En conséquence, les femmes n'ont pas forcément dû mettre de côté leur féminité pour danser le hip-hop : une pratique de la danse « féminine », si elle était compliquée et limitée à l'époque, était possible et était libération en étant affirmation de soi en public et lutte contre le sexisme ; une pratique de la danse « masculine », si elle était également limitée, pouvait être libération des normes de genre.

c) Le sexisme en danse hip-hop n'est pas une particularité en France

Si nous venons de voir que le sexisme était présent au sein de la danse hip-hop à ses débuts en tant que celle-ci était majoritairement réservée aux hommes, il est utile de rappeler que cette oppression n'est pas une particularité du mouvement hip-hop ou des quartiers populaires. En effet, nous l'avons vu plus haut : l'idéologie sexiste est une idéologie ancrée dans la société française et

104 VALÉRY, Paul, *La philosophie de la danse* (1936), *op.cit.*.

105 VALÉRY, Paul, *Eupalinos / L'âme et la danse / Dialogue de l'arbre* (1923), *op.cit.*.

106 TESSAUD, Pascal, Paris 8 - La fac hip-hop [documentaire Arte en ligne], Hasson Nadège et Tessaud Pascal, 2017, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-017362/paris-8-la-fac-hip-hop/ (page consultée le 25/07/2019).

celle-ci a des conséquences dans toutes les sphères de la société (inégalités salariales, violences conjugales, agressions sexistes, etc.). Le sexisme ne s'exprime donc pas que chez les pauvres et/ou les personnes racisées : il est présent partout. La différence réside peut-être simplement dans des normes de virilité qui diffèrent sur certains points d'une classe à l'autre. Marie Duru-Bellat, sociologue, explique en effet que celles-ci peuvent varier. Dans les groupes aisés, les caractéristiques de virilité sont davantage morales et intellectuelles que dans les groupes défavorisés (les hommes aisés doivent être intelligents, courageux et avoir le sens des responsabilités alors que les hommes précaires doivent surtout être forts physiquement). Cette différence n'implique pas qu'il y ait plus ou moins de sexisme dans l'un des groupes mais que la manière dont il prend forme peut varier. D'ailleurs, la sociologue explique que le sexisme chez les jeunes de quartiers populaires provient à la fois des normes genrées et des normes sociales françaises, notamment concernant l'idée de la réussite :

Ces tensions s'inscrivent dans un contexte plus global, et les « crispations virilistes » de jeunes de milieu populaire peuvent être analysées comme des stratégies de défense répondant aux difficultés multiples qu'ils rencontrent (chômage, racisme mais aussi meilleure réussite des filles à l'école), qui les empêchent de se réaliser comme un homme banalement « viril », vivant de son travail, normalement respecté, etc.¹⁰⁷

Ainsi, le sexisme présent dans la danse hip-hop n'est pas une particularité en France. Cela est important de le rappeler car, souvent, ce prétendu sexisme spécifique aux quartiers populaires est utilisé comme un moyen de justifier le racisme, le mépris de classe et l'exclusion sociale des jeunes habitant les banlieues. Nacira Guénif, sociologue et anthropologue française, parle alors d'une « justification commode aux discriminations »¹⁰⁸ concernant la figure stéréotypée de la femme opprimée par l'homme arabe. Angela Davis¹⁰⁹, James Baldwin¹¹⁰ ou Frantz Fanon¹¹¹ parlent, quant à eux, de l'image de l'homme noir violant des femmes blanches la nuit. Tout cela rappelle les mêmes processus des 17 et 18^{èmes} siècles présentés par Elsa Dorlin : les préjugés concernant les hommes « de couleur » ont fait partie de la construction d'un tempérament de race justifiant l'esclavage, tout comme cela a été le cas pour le tempérament de sexe justifiant la domination masculine : « l'histoire du concept de tempérament, le fait qu'il ait efficacement produit et maintenu

107 DURU-BELLAT, Marie, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017, p. 82.

108 GUENIF, Nacira, « Le Beur, la Beurette, pseudo-français », *Ravages*, vol. 5, 2011, p. 62-81, p. 70.

109 DAVIS, Angela, *Sur la liberté : Petite anthologie de l'émancipation*, *op.cit.*.

110 PECK, Raoul, *I am not your negro* [documentaire diffusé le 23/06/2019 sur Arte], Velvet Films, 2016.

111 FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (1952), *op.cit.*.

la différenciation sexuelle des corps et leur hiérarchisation l'ont transformé en outil idéal au moment de l'intensification de la colonisation et de la traite négrière ». ¹¹²

112 DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation Française* (2006), *op.cit.*, p. 230.

Chapitre 4 – Le chemin vers la reconnaissance et la valorisation de soi

Nous avons ainsi vu que si le sexisme est présent dans la danse hip-hop cela ne relève pas d'une particularité en France : il n'est pas présent qu'au sein de cette discipline ou que dans les quartiers défavorisés. Pourtant, cette image du jeune de banlieue machiste est répandue et sert à justifier le racisme et le mépris de classe. Mais il n'y a pas que ce préjugé concernant les jeunes de quartiers populaires qui est présent : ils sont également considérés comme particulièrement violents et incapables de s'intégrer. Comme le dit Claudine Moïse : « si les tensions sont réelles, si les problèmes de violence et de délinquance existent, la compréhension des phénomènes est rarement reliée aux liens sociaux et aux rapports historiques de domination »¹¹³. Cette image renvoyée aux jeunes habitant les banlieues est alors stigmatisante mais aussi dévalorisante. Ces jeunes ne se ressentent ni reconnus comme les semblables de leurs concitoyens français, ni reconnus à leur juste valeur. Quels liens pouvons-nous alors faire entre ce manque de reconnaissance et la danse hip-hop ?

1) *Le besoin de reconnaissance*

Je suis Narcisse et je veux lire dans les yeux de l'autre une image de moi qui me satisfasse.¹¹⁴

Commençons tout d'abord par analyser ce qu'est ce concept de reconnaissance grâce à Axel Honneth et *La lutte pour la reconnaissance*¹¹⁵, livre dans lequel le philosophe nous explique en quoi le besoin de reconnaissance est naturel, humain, et est ainsi présent chez tous les individus.

Pour cela, il s'appuie d'abord sur les travaux du jeune Hegel (*Système de la vie éthique et Sur les manières de traiter scientifiquement du droit naturel*, 1802 ; *La Realphilosophie*, 1805). La reconnaissance est effectivement montrée comme un besoin jouant un rôle dans la formation de l'identité et permettant que la conscience s'accomplisse totalement. Ce besoin s'exprime au cœur de tous les conflits humains pour Hegel. L'évolution sociale est ainsi vue, dans ses travaux de 1802, comme une succession de conflits s'expliquant par la volonté d'une parfaite reconnaissance intersubjective devant s'exprimer, in fine, dans les mœurs et les institutions publiques. Mais avant

113 MOÏSE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, op.cit., p. 53-54.

114 FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (1952), op.cit., p. 172.

115 HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance* (1992), trad. fr. P. Rusch, Paris, Cerf, 2000.

de parvenir à cette organisation sociale éthique, Hegel montre qu'il y a plusieurs processus et, plus exactement, trois cadres successifs de reconnaissance qui, d'ailleurs, nous éclairent sur ce concept. D'abord, ce processus se réalise dans la sphère de l'amour et de la famille : l'individu y est reconnu comme être-humain porteur de besoins concrets. L'amour est une condition à la participation de la vie publique mais il ne permet pas de répondre à la nécessité de définir un contrat social pour remédier à la concurrence pour les parcelles de terre. C'est pourquoi, ensuite, il y a la reconnaissance de la personne et de son autonomie au sein du droit (des échanges contractuels entre propriétaires) : l'individu y est alors reconnu comme personne ayant des droits et des devoirs et étant légitime à revendiquer le droit à la propriété. Cette reconnaissance repose pour Hegel sur la présence préalable dans l'état naturel d'une reconnaissance réciproque en tant qu'êtres humains. Cependant, cela reste de l'ordre de l'abstrait : un sentiment d'injustice est possible du fait de l'absence de reconnaissance de l'individu dans sa singularité et de l'abstraction de cette juridiction ne prenant guère en compte les particularités de chacun. Ainsi se met en place une lutte afin de parvenir à la dernière étape, celle de la solidarité, de la vie éthique absolue, dans laquelle la personne est reconnue comme un sujet particulier et dans laquelle il y a une reconnaissance intersubjective instaurée au niveau de l'État. Si en 1805 dans *La Realphilosophie* cette tripartition est présente, Honneth montre que l'idée d'une reconnaissance intersubjective s'exprimant dans les institutions étatiques est abandonnée : la dernière sphère ne représente plus que l'institutionnalisation du droit, qui ne remédie en rien à l'injustice vécue dans la seconde sphère et qui n'est guère le lieu de la reconnaissance réciproque entre tous les membres de la société. Honneth dit alors qu'une philosophie de la conscience (car désormais Hegel réfléchit à la formation de l'Esprit) l'a emporté sur la théorie de la reconnaissance.

C'est pourquoi l'auteur, désirant réactualiser la théorie de la reconnaissance, présente les travaux de G.H. Mead, socio-psychologue et philosophe américain (*Mind, self and society*, 1994). La psychologie sociale moderne permet effectivement de reprendre l'approche hégélienne et de lui donner une tournure plus matérielle. Mead montre que les individus doivent leur identité à l'expérience d'une reconnaissance intersubjective : l'individu apprend à juger son action en fonction du point de vue d'autrui. Il explique que les individus intègrent les normes sociales, et ainsi, se font une image d'eux-mêmes selon les attentes de l'autre, d'un « autrui généralisé ». Il affirme que respecter les attentes d'un groupe d'appartenance est la condition nécessaire d'un développement complet de l'individu puisque cette conformité permet la reconnaissance des pairs :

l'individu se comprend alors comme une personne juridique dotée de droits garantis. Si chez Hegel le processus de reconnaissance intersubjective est davantage lié à une hausse d'autonomie, il est davantage lié à une relation positive à soi chez Mead. A partir des travaux de ce dernier, Honneth présente ainsi une réactualisation du modèle de reconnaissance mutuelle tripartite de Hegel. Le premier degré de reconnaissance mutuelle est le lien affectif (relation familiale, amicale ou érotique) : ici l'individu est reconnu comme un être de besoin. Cette reconnaissance permet la confiance en soi nécessaire pour une participation autonome à la vie publique. La reconnaissance juridique, quant à elle, deuxième niveau de ce modèle, permet le respect de soi. Elle se définit comme la reconnaissance mutuelle d'individus libres et égaux, capables d'un jugement rationnel, autonomes et responsables, et dotés de droits et devoirs au sein d'une communauté. Honneth affirme que toutes ces caractéristiques reconnues ne sont rien d'autres que les qualités inhérentes à la personne humaine : il s'agirait donc d'une reconnaissance réciproque comme être-humains. Enfin, la solidarité ou la communauté de valeurs se caractérise par la reconnaissance de l'apport particulier de chacun et permet alors l'estime sociale. Chez Hegel comme chez Mead, en effet, la seconde sphère de reconnaissance n'est pas suffisante pour l'accomplissement total de l'individu puisqu'en étant universelle elle ne permet guère de se rapporter à nos qualités particulières. Si comme nous l'avons vu cette forme de reconnaissance est, chez Hegel, la vie éthique, elle est la division coopérative du travail chez Mead. Chaque individu est ainsi estimé selon son apport à la société et ce jugement dépend évidemment des valeurs en vigueur. Honneth montre que plus les valeurs sont diversifiées, plus l'estime sociale peut s'appliquer aux individus. Et cela constitue le désir du philosophe : qu'il y ait un horizon de valeurs si riche et si complexe permettant à chacun d'accéder à l'estime sociale.

Ainsi, nous le voyons : afin d'avoir une relation positive à soi, il est nécessaire d'être reconnu comme un être porteur de besoins, comme une personne juridique autonome et responsable, et comme un individu particulier apportant quelque chose à la société. D'ailleurs, comme le montre Honneth, les conséquences négatives vécues par les individus qui ne font pas l'expérience de ces trois formes de reconnaissance sont bien la preuve du besoin de reconnaissance.

2) La danse hip-hop : un moyen d'accéder à la reconnaissance et à la valorisation de soi

a) L'expérience du mépris

Pour Honneth, le manquement à l'une de ces trois formes de reconnaissance constitue une expérience de mépris menaçant l'identité de l'individu :

Parce que l'idée normative que chacun se fait de soi-même - de son « moi » dans la terminologie de Mead - dépend de la possibilité qu'il y a de toujours se voir confirmer dans l'autre, l'expérience du mépris constitue une atteinte qui menace de ruiner l'identité de la personne toute entière.¹¹⁶

Il montre qu'à chacun des trois modes de reconnaissance est associée une forme particulière de mépris. Premièrement, l'atteinte physique (l'absence de liberté de disposer de son corps) correspond à la non-reconnaissance qui se joue dans le lien affectif et conduit à la perte de confiance en soi et dans le monde, ainsi qu'au sentiment de honte. Deuxièmement, il montre que lorsqu'il y a un manque de reconnaissance dans la sphère du droit, il s'agit d'une atteinte juridique (exclusion de l'individu de certains droits) conduisant à la perte du respect de soi et au sentiment d'humiliation. L'individu n'est pas reconnu comme capable de former un jugement moral et, alors, a une autonomie limitée et subit une inégalité. Honneth explique que l'atteinte juridique s'exprime dans l'absence d'universalisation et dans la limitation de l'étendue matérielle des droits. Enfin, l'atteinte à la dignité correspond à la non-reconnaissance de la valeur sociale d'un individu, ou d'un groupe, conduisant à la perte de l'estime de soi, à l'atteinte de l'intégrité psychique de l'individu, à la culpabilité ou à l'indignation.

Nous pouvons dire, en nous appuyant sur plusieurs travaux sociologiques¹¹⁷, que le mépris subi par les jeunes habitant les quartiers défavorisés s'apparente à l'atteinte juridique ainsi qu'à l'atteinte à la dignité. Les peu de moyens économiques et culturels qu'ont ces jeunes constituent une inégalité de départ dans une société où l'égalité des chances n'est pas garantie. Ils ont ainsi une autonomie limitée et, par ailleurs, le mépris de classe qu'ils subissent ne leur permet pas d'être

116 HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance* (1992), *op.cit.*, p. 161.

117 BOUDON, René, *L'inégalité des chances* (1973), Paris, Fayard/Pluriel, 2011. / BOURDIEU, Pierre, et PASSE-
RON, Jean-Claude, *Les héritiers*, Paris, Les éditions de minuit, 1964. / PEUGNY, Camille, *Le destin au berceau*,
Paris, Le seuil, 2013.

reconnus comme individus capables de former un jugement moral. Il s'agit ici de l'atteinte juridique. La déscolarisation, le chômage ou l'emploi non-qualifié - conséquences de l'inégalité des chances - ne leur permettent pas d'obtenir une estime sociale dans une société où une vision étroite de la réussite et de l'apport social domine (dévalorisation des chômeurs et des emplois non-qualifiés). Il s'agit donc ici de l'atteinte à la dignité.

Si dans *La lutte pour la reconnaissance* Honneth aborde le mépris exclusivement à travers ces trois formes, il présente, quelques années plus tard dans *La société du mépris*¹¹⁸, une nouvelle forme : l'invisibilité sociale. Pour illustrer ce qu'elle peut être il prend d'ailleurs l'exemple du racisme à travers un roman de Ralph Ellison, *L'homme invisible*. Le personnage du roman, un homme noir, se trouve en effet invisibilisé dans les yeux des personnes blanches. Honneth parle alors d'une « forme particulièrement subtile d'humiliation raciste »¹¹⁹. Il s'agit d'une invisibilité au sens figuré mais qui est cependant bien réelle pour les personnes concernées et qui conduit à une non-existence sociale. Elle s'exprime par une absence de réactions et d'attentions positives accordées à l'individu, qui va alors, à l'image du personnage de Ralph Ellison, essayer d'attirer l'attention. Cet exemple montre ainsi que la reconnaissance permettant la valorisation de soi ne consiste pas seulement en l'identification d'un être-humain mais qu'elle correspond en une reconnaissance effective et matérielle, c'est-à-dire ayant des expressions physiques (sourires, mots, gestes, etc.) : « leur absence est normalement considérée comme l'indication d'une pathologie sociale qui aboutit à l'état d' "invisibilité" des personnes concernées »¹²⁰. Nous retrouvons d'ailleurs dans les mots de Frantz Fanon ce manque de reconnaissance que ressent l'homme noir en France : « [un médecin noir] avait l'impression *infernale* que jamais il n'arriverait à se faire reconnaître en tant que confrère par les Blancs et en tant que docteur par les malades européens »¹²¹ ; « alors que j'aurais dû être supplié, sollicité, on me refusait toute reconnaissance »¹²² ; « sentiment d'inexistence »¹²³. Ce manque de reconnaissance conduisait à une telle dévalorisation de soi que les antillais essayaient d'échapper à leur noirceur en abandonnant leur culture et leur langue créoles dit Fanon.

Ainsi, les jeunes des quartiers défavorisés peuvent faire l'expérience de trois formes de mépris : la non-reconnaissance de ces jeunes comme des individus autonomes et responsables,

118 HONNETH, Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique* (2006), *op.cit.*.

119 *Ibid.*, p. 225.

120 *Ibid.*, p. 235.

121 FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (1952), *op.cit.*, p. 48.

122 *Ibid.*, p. 92.

123 *Ibid.*, p. 112.

porteurs de droits et de devoirs ; la non-reconnaissance de leur apport à la société ; et, enfin, leur invisibilisation sociale (en tant que personnes racisées mais également en tant que personnes pauvres).

b) La reconnaissance dans le regard de l'autre en danse hip-hop

Les battles

La danse hip-hop semble alors être un moyen de pallier cette expérience de mépris : elle permet de trouver une reconnaissance et un rapport positif à soi, notamment par le biais des *battles*, la forme initiale et la plus répandue de cet art à ses débuts.

En effet, le *battle* permet de se sentir exister. Le danseur y est observé, considéré, et, en quelque sorte, écouté. Pendant sa performance il est observé par les autres, encouragé et applaudi. Le ou les danseurs qui lui succèdent doivent prendre en compte sa prestation afin de lui répondre, afin d'essayer de le dépasser. Il y a alors affirmation et découverte de soi, tout comme il y a reconnaissance dans le regard de l'autre. Juan Massenya, danseur de la première génération, dit ainsi : « la première fois où on m'a dit "t'es bon", c'est dans la danse. (...) La possibilité d'avoir des félicitations, des bravos (...) [c'était possible] que dans la danse »¹²⁴.

Le *battle* est aussi une expérience partagée. Dans le cercle, les danseurs forment un groupe, une communauté (une communauté qui n'est plus subie mais choisie). Le cercle, présent du début à la fin d'un *battle*, abolit toute hiérarchie. Les danseurs échangent leurs savoirs, ils partagent un moment artistique. L'autre danseur est un alter-égo, non un ennemi qu'il s'agit d'abattre. « Si guerre il y a, dans le temps si bref de la prouesse, c'est une guerre contre soi dans le regard de l'autre »¹²⁵ affirme ainsi Claudine Moïse. L'ensemble des acteurs du mouvement hip-hop à ses débuts affirment également tous une chose, tant les danseurs que les rappeurs : à cette époque, ils vivaient tous dans une fraternité qui n'existe plus aujourd'hui¹²⁶. Raphaël Stora, danseur hip-hop parisien, explique que c'est dans le mouvement hip-hop qu'il a trouvé « une vraie famille »¹²⁷. Dans son

124 J.O.E. l'Extraterrestre, La vraie histoire de H.I.P. H.O.P. [documentaire Arte en ligne], *op.cit.*.

125 MOÏSE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, *op.cit.*, p. 23.

126 J.O.E. l'Extraterrestre, La vraie histoire de H.I.P. H.O.P. [documentaire Arte en ligne], *op.cit.* / PAVILLARD, Adrien, Saveur Bitume [documentaire Arte en ligne], Reboullet Rémy, 2019, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-017361/saveur-bitume/ (page consultée le 25/07/2019).

127 STORA, Raphaël, Les promesses du sol [documentaire Arte en ligne], Lustigman Marc et Roubah Noam, 2017, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-014302/les-promesses-du-sol/ (page consultée le 25/07/2019).

documentaire, les danseurs du *crew* Sarcellite expliquent que, lorsqu'ils sortent de leur quartier, ils s'éloignent de leur famille hip-hop et se sentent mal.

Ainsi, la danse hip-hop permet de se sentir reconnu, considéré et apprécié. Elle est comme un remède face au mépris subi par ces jeunes des quartiers populaires :

La culture hip-hop offre une terre d'accueil, elle donne une place, une raison d'être, position sociale certes mais aussi identitaire¹²⁸.

Confronté alors à une altérité qui le constitue, à l'intégrité de plusieurs cultures, le danseur hip-hop dans une recherche personnelle pour dire cette fragilité et ce conflit intérieur, vit sa danse comme réconciliation de soi à soi, dans la limite et une accommodation de son déchirement intérieur.¹²⁹

La télévision

La présence du hip-hop à la télévision, dans l'émission *H.I.P. H.O.P.*, a également été un moyen pour les jeunes des quartiers populaires de ressentir une certaine reconnaissance et de se sentir comme membre de la société française. Avant cette émission, ils ne se sentaient pas représentés dans les différents médias et encore moins valorisés. Oxmo Puccino dit ainsi à propos de cette émission : « j'avais pas remarqué avant ça qu'on ne voyait pas de pauvres à la télé. Parce que c'est ça le truc du hip-hop, c'est l'émergence de la créativité des pauvres »¹³⁰. Black M affirme, quant à lui, qu'avec cette émission : « déjà, on se [sentait] représentés »¹³¹. Juan Massenya précise :

On ne se voyait pas avant à travers le miroir médiatique et tout d'un coup on nous voit. Et c'est aussi ce qui a choqué la France : c'est que tout d'un coup, il y a un noir à la télé, et des petits noirs qui dansent avec des arabes, avec des chinois, avec des blancs.¹³²

Cette apparition dans les médias, grâce au hip-hop, permet ainsi aux jeunes des quartiers défavorisés de ne plus se sentir invisibilisés. Mais, sans doute, de par le succès de l'émission, les danseurs hip-hop devaient également se sentir reconnus en tant que personnes talentueuses, ce qui leur permet de satisfaire, en partie, leur besoin de reconnaissance : « ce qui représente quand-même

128 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, *op.cit.*, p. 47.

129 *Id.*

130 J.O.E. l'Extraterrestre, *La vraie histoire de H.I.P. H.O.P.* [documentaire Arte en ligne], *op.cit.*.

131 *Id.*

132 *Id.*

beaucoup à mes yeux le côté de la culture hip-hop, c'est dans ce côté de faire avec des brics et des brocs et de se démerder, c'est aussi un besoin de reconnaissance »¹³³ dit Solo, danseur hip-hop membre des Paris City Breakers.

c) La danse hip-hop, outil de réalisation de soi à l'image du travail non aliéné

Je commençais à plus exister, comme si j'appartenais à un autre temps et que je n'avais rien à faire là. [J'étais] un déchet et j'ai commencé à reflourir avec la découverte du hip-hop. Et je me suis trouvé dedans. Tout à coup je me suis dit, je suis pas un naze, je suis capable de faire des choses.¹³⁴

Si la danse hip-hop permet à l'artiste d'obtenir une reconnaissance dans le regard de l'autre et une relation plus positive à lui-même, c'est parce qu'elle est son extériorisation, son objectivation. C'est parce qu'il y a quelque chose de lui dans la chorégraphie effectuée que le danseur va se sentir d'autant plus valorisé. Pendant la prestation, cela est évident : le danseur est présent de tout son corps, et à travers son *groove*, son attitude, sa gestuelle, son regard, c'est de toute évidence lui qui s'exprime. Mais le danseur peut également se reconnaître dans l'objet de sa création : en créant de nouveaux mouvements, de nouveaux enchaînements voire des chorégraphies, repris par d'autres, le danseur, effectivement, s'y retrouve. D'ailleurs, il est à noter qu'à l'époque des débuts du hip-hop, les danseurs les plus admirés étaient ceux qui créaient de nouveaux *steps*.

Cette reconnaissance du danseur dans son objet artistique rappelle alors l'idée de réalisation de soi par le travail chez Marx (le travail non-aliéné, c'est-à-dire celui qui se faisait avant l'ère capitaliste). En effet, dans ses *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*¹³⁵, le philosophe traite de l'objectivation de l'homme dans le produit de son travail lui permettant la conscience et la réalisation de lui-même : « la réalisation du travail est son objectivation »¹³⁶. L'activité de production permet au travailleur, selon Marx, de se reconnaître dans son produit, de s'exprimer et de s'affirmer dans l'acte de production, de se reconnaître dans le monde qui est l'œuvre des hommes et, enfin, de vivre une reconnaissance mutuelle avec les autres hommes (qui eux aussi s'objectivent dans le produit, dans la production et dans le monde). Ainsi, le travail est à la fois extériorisation et vecteur d'une reconnaissance mutuelle. Concernant la danse hip-hop, nous l'avons

133 *Id.*

134 Paroles du danseur Franck II Louise dans MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 18.

135 MARX, Karl, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, trad. fr. P. Fischbach, Paris, Vrin, 2007.

136 *Ibid.*, p. 118.

vu : le danseur se reconnaît dans l'objet de sa création ou de sa prestation, s'extériorise dans l'acte de production artistique, et tout cela, lui permet l'expérience de la reconnaissance. Quant à l'idée de se reconnaître dans le monde, celle-ci rappelle, même s'il y a bien évidemment des différences, ce que nous avons pu voir avec Merleau-Ponty : en habitant l'espace naturel et culturel, le danseur hip-hop fait de celui-ci son œuvre et se l'approprie.

Ainsi, la danse hip-hop permet la réalisation de soi et la reconnaissance mutuelle à l'image du travail non-aliéné dans la philosophie de Marx. Il est à noter que ce rapprochement est sans doute possible car la danse hip-hop à ses débuts se réalisait hors du capitalisme : le hip-hop se faisait pour lui-même et non pour la recherche financière ; il n'était pas un travail au sens d'un emploi rémunéré.

3) La danse hip-hop : une lutte pour la reconnaissance ?

Si la danse hip-hop permet à des personnes vivant l'expérience du mépris d'accéder à une certaine reconnaissance et à une valorisation de soi, n'est-elle pas ce qu'Axel Honneth appelle une « lutte pour la reconnaissance » ?

a) Axel Honneth et la lutte pour la reconnaissance

Honneth conceptualise ce qu'est « la lutte pour la reconnaissance » à partir du modèle de la lutte à mort présent dans la dialectique du maître et de l'esclave hégélienne. Il juge ce modèle inachevé, n'ayant pour objectif que de former la conscience de soi et non de parvenir à un état de reconnaissance intersubjective, et a quelques désaccords avec celui-ci (principalement sur la non nécessité, selon Honneth, d'une lutte « à mort »).

Avant d'étudier ce qu'est la lutte pour la reconnaissance chez Honneth, présentons alors rapidement ce modèle hégélien. Dans le chapitre « Domination et servitude » de la *Phénoménologie de l'esprit*¹³⁷, Hegel affirme que pour qu'une conscience soit conscience de soi, elle a besoin d'être reconnue par une autre conscience : « la conscience de soi est en soi et pour soi quand et parce qu'elle est en soi et pour soi pour une autre conscience de soi ; c'est-à-dire qu'elle

137 HEGEL, G.W. F., *La phénoménologie de l'esprit. Tome I* (1807), trad. fr. P. Hyppolite, Paris, Aubier Montaigne, 1941.

n'est qu'en tant qu'être reconnu »¹³⁸. Les deux consciences, ayant besoin d'être reconnues par l'autre, doivent montrer qu'elles ne sont pas attachées à la vie, mais qu'elles sont liberté. Ainsi, s'entame une lutte pour la vie et la mort. Cependant, Hegel explique que la nécessité qu'aucun des sujets ne meure (condition pour que la reconnaissance attendue soit possible) conduit à une situation d'inégalité : la conscience qui est allée jusqu'au bout devient conscience de soi et est reconnue par l'autre, alors que la conscience qui n'est pas allée jusqu'au bout tombe du côté de la vie, de la choséité. La première est le maître, la seconde est l'esclave. L'esclave reconnaît le maître en tant que conscience de soi, mais la réciproque n'est pas : « l'une est la conscience indépendante pour laquelle l'être-pour-soi est essence, l'autre est la conscience dépendante qui a pour essence la vie ou l'être pour un autre : l'une est le maître, l'autre l'esclave »¹³⁹. Nous voyons ainsi qu'un défaut de reconnaissance explique une situation de domination : c'est bien de cela dont il s'agit lorsque nous avons étudié le racisme et le mépris de classe subis par les jeunes des quartiers défavorisés¹⁴⁰. Pour Hegel, cette situation doit être dépassée grâce à la libération de l'esclave par son travail.

Pour Honneth, si toute personne a besoin de reconnaissance, le chemin vers celle-ci ne consiste ni en une lutte à mort, ni spécifiquement en une libération de soi par le travail. Il s'agit davantage d'une lutte pour l'honneur selon le philosophe, et celle-ci a comme objectif une reconnaissance, une réalisation de soi, une valorisation de soi, et pas seulement la formation d'une conscience de soi. Pour lui, cette lutte s'enracine particulièrement dans l'expérience du mépris. Comme nous l'avons vu, celle-ci s'accompagne d'émotions négatives telles que la honte, la culpabilité, le sentiment d'injustice, la colère voire l'indignation. Ces sentiments constituent alors un motif de résistance politique : une activité de lutte permet de se libérer de la honte et de la culpabilité, de retrouver sa dignité, de contester l'inégalité subie. La revendication collective se constitue lorsque les individus se rendent compte que leur expérience individuelle du mépris est, en fait, partagée par un groupe entier. La lutte a alors comme objectif des formes plus élargies de reconnaissance, par l'élargissement du contenu des droits pour davantage de liberté et d'autonomie et/ou par l'élargissement des droits à davantage de personnes : « les confrontations pratiques suscitées par l'expérience du mépris ou d'un déni de reconnaissance ont donc pour enjeu à la fois l'élargissement matérielle et l'extension sociale du statut juridique de la personne »¹⁴¹. Ainsi, un

138 *Ibid.*, p. 155.

139 *Ibid.*, p. 161.

140 Cela n'a rien d'étonnant puisque ce chapitre « Domination et servitude » a inspiré les thèses marxistes et les post-colonial studies (tout comme les gender studies).

141 HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance* (1992), *op.cit.*, p. 144.

défaut de reconnaissance conduit à de tels sentiments négatifs et dévalorisants qu'il conduit à une lutte, comme le résume le philosophe Alexandre Kojève :

[L'homme], pour être vraiment, véritablement « homme », et se savoir tel, doit donc imposer l'idée qu'il se fait de lui-même à d'autres que lui : il doit se faire reconnaître par les autres (dans le cas limite idéal : par tous les autres). Ou bien encore : il doit transformer le monde (naturel et humain) où il n'est pas reconnu, en un monde où cette reconnaissance s'opère.¹⁴²

b) La danse hip-hop : une lutte pour la reconnaissance

Nous avons vu en quoi les jeunes des quartiers défavorisés vivaient l'expérience du mépris et en quoi la danse hip-hop était un moyen de revaloriser l'image d'eux-mêmes grâce à la reconnaissance dans le regard de l'autre danseur mais également du public (notamment les téléspectateurs de l'émission de Sidney). Ainsi, en ce sens, nous pouvons voir la danse hip-hop comme un moyen de trouver de la reconnaissance. Mais est-elle pour autant cette lutte pour la reconnaissance définie par Honneth ?

En fait, la danse hip-hop est une lutte pour la reconnaissance en étant manifestation sur la place publique du mépris subi par les jeunes des quartiers défavorisés, revendication de leur appartenance au sein de la société française, et dévoilement de leurs capacités et qualités. D'abord, la danse hip-hop à ses débuts est, comme nous l'avons vu, expression d'une colère : elle exprime alors l'expérience du mépris. Ensuite, cette expression se réalisant dans l'espace public (dans le centre parisien ou à la télévision) est un moyen de dire, de montrer, que ces espaces appartiennent également à ces jeunes qui font partie de la société française. Enfin, les danseurs réalisant des prouesses artistiques et des performances sportives montrent, au sein de ces mêmes espaces publics, qu'ils sont dotés de talent, de créativité et d'énergie. Ainsi, de par la danse même, les jeunes critiquent les inégalités qu'ils subissent : s'ils ne parviennent pas à occuper des postes valorisés socialement, ce n'est pas par manque de volonté ou par fainéantise naturelle ; c'est à cause de l'inégalité des chances. Par là, les injustices sont alors pointées du doigt et la nécessité d'un élargissement des formes de reconnaissance à la fois dans la sphère juridique (moins d'inégalités) et dans la sphère de la solidarité (plus d'estime sociale pour ces jeunes) gagne en visibilité.

142 KOJEVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunis par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1947, p. 18.

Et, tout cela se fait, par l'existence même de la danse hip-hop telle qu'elle était à ses débuts. Autrement dit, cette lutte se fait indépendamment de tout discours ou de toute conscience des danseurs. Pour Honneth, la lutte pour la reconnaissance n'exige pas que ses acteurs soient conscients des mobiles moraux de leurs actes ni que leurs sentiments d'injustice soient formulés publiquement dans un système de valeurs cohérent. D'ailleurs, pour Honneth, les formes de critiques sociales qui ne sont pas reconnues dans l'espace politique dominant doivent être considérées davantage. Il défend la nécessité d'une attention plus marquée pour le corps (notamment la communication non-verbale) et l'espace (« l'agir social se manifeste dans la structure de l'espace matériel »¹⁴³). Nous voyons alors en quoi la danse hip-hop est une lutte pour la reconnaissance telle que l'a développée Honneth. Hamid Ben Mahi, danseur hip-hop, montre, en parlant de sa pratique de la danse, en quoi celle-ci est un moyen de communiquer sa situation personnelle et sociale : « Je ne connais pas du tout l'Algérie. Je suis né ici. On veut nous oublier mais on fait partie de la réalité ; je veux parler de ma réalité, c'est de la politique ».¹⁴⁴

143 HONNETH, Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, *op.cit.*, p. 165.

144 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, *op.cit.*, p. 55.

Chapitre 5 – La danse hip-hop à ses débuts, art critique et autonome

Nous venons de voir que la danse hip-hop était une lutte pour la reconnaissance au sens du philosophe Honneth. Elle est ainsi par là une critique du mépris et de l'injustice subis par les jeunes des quartiers défavorisés. Elle montre alors que l'art peut être politique et critique. Analysons davantage ce rapport entre la danse hip-hop et la critique politique que nous avons découvert grâce à la lutte pour la reconnaissance. Pour cela, nous nous appuyerons principalement sur le travail du philosophe Adorno, dans l'ouvrage *Théorie esthétique*¹⁴⁵, qui a pensé les rapports entre l'art et la politique.

1) La danse hip-hop : entre fait social et dénonciation politique

a) Adorno : l'art comme fait social

Pour Adorno, tout art est un fait social. Il explique quelque chose d'assez évident en réalité : les œuvres d'art, en tant qu'elles sont produites par des sujets qui vivent dans une société, sont des faits sociaux. Elles révèlent ainsi quelque chose de la société. Il affirme que « les forces sociales productives, comme les rapports de production, reviennent dans les œuvres d'art [...] parce que le travail artistique est un travail social ; ce sont toujours aussi ses produits »¹⁴⁶. Ainsi, il convient, pour Adorno, de rechercher le rapport de l'art à la société dans sa production, et non pas dans sa réception : le contenu social objectif d'une œuvre se trouve dans sa production. Le rapport social essentiel de l'art se trouve dans le fait que la société se retrouve dans l'œuvre, et non pas dans l'impact qu'a l'art sur la société. Il critique alors la médiation qui se fait depuis longtemps dans le rapport entre l'art et la société : l'analyse de la réception comme moyen de connaître ce rapport ne se réfère pas immédiatement à la chose et place ainsi la réception entre l'art et la société. Or, c'est directement dans l'œuvre produite, dans la manière dont elle a été produite, que ce rapport se retrouve.

Nous pouvons ici mobiliser un exemple que donne Adorno : celui de l'expressionnisme allemand. En effet, selon lui, une des raisons pour laquelle ce courant artistique se volatilisa fut la

145 ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* (1970), trad. fr. P. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.

146 *Ibid.*, p.313.

contrainte de commercer qui pesait sur les artistes pour survivre dans la société bourgeoise allemande. Ils signaient ainsi des contrats en tant qu'artistes, ce qui les poussaient à choisir des thèmes commerciaux prometteurs. Le social intervint ainsi dans la production artistique : « le destin des expressionnistes nous fournit sociologiquement l'exemple du primat du concept bourgeois de profession sur le pur besoin de s'exprimer qui, bien que naïvement et de façon trouble, les inspirait »¹⁴⁷. La situation sociale a alors des répercussions sur la production des œuvres et leur contenu.

Mais plus encore, Adorno affirme que les conditions de production, la forme et la structure des œuvres d'art elles-mêmes disent quelque chose sur la société dans lesquelles elles ont été produites, indépendamment du contenu. En effet, la forme de l'œuvre d'art exprime elle-même une certaine réalité sociale : « les luttes sociales et les rapports de classes s'impriment dans la structure des œuvres d'art »¹⁴⁸ précise Adorno. Pour lui, une production artistique a toujours son modèle dans la production sociale. Autrement dit, même une œuvre d'art ayant un contenu des plus vides ou des plus superficiels - nous pouvons par exemple penser à l'expression d'une déception amoureuse - exprime quelque chose de social par sa forme, sa structure, sa production.

Ainsi, pour Adorno, l'œuvre d'art révèle, par sa production et par sa forme mêmes, une réalité sociale.

b) Le partage du sensible

Cette idée de l'art comme fait social se retrouve chez le philosophe Jacques Rancière, dans *Le partage du sensible*¹⁴⁹. Le partage du sensible consiste au découpage des temps, des espaces, de la parole et du visible. Il révèle ainsi quelque chose de politique puisque, par lui, nous pouvons voir quelles personnes, ou quels groupes de personnes, occupent et ont accès aux espaces, à la parole, à la visibilité. Rancière dit, en effet, que le partage du sensible est un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives »¹⁵⁰.

147 *Ibid.*, p.304.

148 *Ibid.*, p.307.

149 RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

150 *Ibid.*, p. 12.

Or, l'activité artistique, dit-il, se réalise dans ce partage, et est ainsi politique. « [L'esthétique] est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »¹⁵¹ affirme en effet l'auteur. Il précise : « les pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité »¹⁵².

c) La danse hip-hop

La danse hip-hop, en étant appropriation de l'espace public et visibilité des jeunes des quartiers défavorisés - peu importe ce qui peut être exprimé à travers leurs chorégraphies - prend pleinement part à ce partage du sensible et se veut alors être un acte politique, comme nous l'avons esquissé en parlant de lutte pour la reconnaissance. Et Rancière, à l'image de Honneth, affirme que cet acte politique n'a guère besoin d'être conscientisé par les artistes :

Ces formes définissent la manière dont les œuvres d'art ou performances font de la politique, quelques soient par ailleurs les intentions qui y président, les modes d'insertion sociaux des artistes ou la façon dont les formes artistiques réfléchissent les structures ou les mouvements sociaux ¹⁵³.

C'est également en tant que fait social, au sens de Adorno, que la danse hip-hop permet de révéler une situation critiquable. Elle dénonce un état social de par sa production et sa forme mêmes, indépendamment de l'expression de la colère ou de son déploiement dans le centre parisien et à la télévision française. En effet, parce qu'elle est d'abord produite sur le bitume des banlieues, qu'elle ne nécessite aucun moyen matériel (si ce n'est un poste-radio voire un carré de lino) et qu'elle est créée par des jeunes exclus de la société française qui ont du temps, sa production et sa forme sont révélatrices d'une situation sociale difficile.

151 *Ibid.*, p. 13-14.

152 *Ibid.*, p.14.

153 *Ibid.*, p. 16.

2) *La force critique de la danse hip-hop*

Cependant, pour Adorno, si toute œuvre d'art est un fait social, elle n'a pas pour autant une force critique : cela dépend de son autonomie.

a) L'art autonome chez Adorno

Nous l'avons vu : l'art est toujours un fait social en tant qu'il est la conséquence d'une production dans une société donnée et qu'il implique alors une réalité sociale. Cependant, cela ne fait pas de toute œuvre un art social. D'ailleurs, le mode de production ou l'origine sociale du contenu d'une œuvre, peu importe ce qu'ils sont, ne font pas d'une œuvre d'art une œuvre sociale. L'art est social, pour Adorno, que s'il adopte une position antagoniste vis-à-vis de la société en étant un art autonome. Celui-ci permet de critiquer la société par le simple fait de son existence. L'art est autonome en tant qu'il saisit l'essence des choses et de la société, non pas en tant qu'il parle d'elle ou l'imité. Par cette saisie a lieu, effectivement, dans l'art social, une transformation des éléments de la réalité empirique : l'œuvre d'art les décompose et les reconstruit. C'est ainsi que l'essence des choses apparaît. C'est par ce mouvement contre la société, et non par l'imitation ou la prise de position politique dans l'œuvre même, que l'art est social. D'ailleurs, Adorno affirme que c'est par la forme que l'organisation des éléments de la réalité empirique se fait et s'éloigne d'une pure imitation dans l'art social, à l'inverse des formes qui tendent au respect minutieux de ces mêmes détails, comme dans la photographie. L'œuvre d'art autonome s'éloigne ainsi, en quelque sorte, de la réalité sociale pour la retranscrire, l'exprimer réellement : « lorsque l'art semble exactement refléter la société, il devient à plus forte raison un *comme si* »¹⁵⁴ explique Adorno

Cette prise de distance vis-à-vis de la réalité sociale n'est possible que si l'artiste se libère de la convention, du contrôle et de l'immédiateté. Autrement dit, une œuvre est réellement autonome qu'en tant qu'elle s'émancipe par l'effet de son propre élan. Elle ne peut être soumise à l'immédiateté, à l'urgence et aux besoins :

154 ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* (1970), *op.cit.*, p. 300.

[C'est] par l'affront fait aux besoins dominants, par le changement d'éclairage des choses familières qu'elles ont tendance à effectuer, [que] les œuvres d'art correspondent au besoin objectif d'une modification de la conscience pouvant se changer en une modification de la réalité.¹⁵⁵

[Les œuvres] opposent leur memento à cette substance du mécanisme pratique et de l'homme pratique derrière laquelle se cache l'appétit barbare de l'espèce, qui n'est pas encore humanité tant qu'elle se laisse dominer par lui et fusionne avec la domination.¹⁵⁶

D'ailleurs, l'art autonome ne comporte ni prise de position explicite ni traitement des objets sociaux car, sinon, il n'y aurait pas cette prise de distance vis-à-vis de la réalité et l'artiste échouerait à exprimer la vérité sociale. En effet, pour Adorno, lorsqu'un artiste a comme objectif, de par sa position politique, de provoquer une réflexion et une prise de conscience à travers son œuvre, et à travers les propos ou les descriptions censées être réalistes qui s'y trouvent, l'œuvre devient autoritaire et l'effet escompté ne se réalise guère. Adorno critique ainsi le naturalisme, comme celui de Zola, qui, en voulant rapporter les éléments de la réalité empirique de la manière la plus réaliste, use en réalité de clichés et n'est qu'une piètre imitation de la réalité. Le contenu social et critique échoue alors à se dévoiler. A l'inverse, des œuvres qui n'expriment aucune position politique affichée et qui n'essayent guère de traiter des objets sociaux réussissent, quant à elles, à exprimer une vérité sociale critique. Par exemple, si aucun terme politique n'était utilisé dans les pièces de Beckett, ses pièces n'en étaient pas moins interdites par « les tyrans grecs ». Il est à noter que ces conditions n'empêchent pas un engagement de l'artiste souhaitant la transformation des situations sociales : l'engagement peut d'ailleurs devenir une force esthétique dit Adorno.

Ce double critère de l'absence de propos politiques explicites et de traitement des objets sociaux ne suffit cependant pas pour qu'un art soit autonome :

Le fait que les œuvres refusent la communication est une condition nécessaire et non pas la condition suffisante de leur essence non-idéologique. Le critère central, c'est la force de l'expression, à travers la tension de laquelle les œuvres parlent par un *gestus* sans paroles. Elles se dévoilent dans l'expression comme stigmaté social ; l'expression est le ferment social de leur forme autonome.¹⁵⁷

155 *Ibid.*, p. 322.

156 *Ibid.*, p. 320.

157 *Ibid.*, p. 315.

Et, la forme joue un rôle essentiel dans cette expression : « dans tout art encore possible, la critique sociale doit être érigée en forme »¹⁵⁸. Nous devons cependant faire attention ici à ne pas faire une dichotomie entre forme et contenu, car celle-ci serait abstraite : « comme dans la pensée, la forme et le contenu sont, dans l'art, tout autant séparés que médiatisés »¹⁵⁹. Autrement dit, la force de l'expression de la critique sociale réside dans le contenu qui s'exprime dans la structure formelle. Sans cette structure formelle, le contenu n'aurait pas la même fonction :

Dans la libération de la forme, telle que la veut tout art authentiquement nouveau, se chiffre avant tout la libération de la société, car la forme, la cohérence esthétique de tout élément particulier, représente dans l'œuvre d'art le rapport social (...). Cela implique objectivement une participation politique du non-politique.¹⁶⁰

Chez Adorno, le fait que l'œuvre d'art autonome, sa structure et sa forme permettent d'exprimer d'une manière forte et critique une réalité sociale, peut nous laisser penser que l'art permet de révéler des choses d'une manière particulière et forte, que, sans doute, le contenu critique à lui seul ne parviendrait pas à exprimer. Illustrons cela avec un exemple utilisé par Adorno : l'œuvre de Kafka. Selon lui, elle parvient davantage à exprimer la critique de l'emprise de la société sur les hommes que le font des œuvres abordant explicitement la question de la corruption. Cette force d'expression est due au fait que le contenu social soit concrétisé dans le langage que Kafka emploie, notamment grâce à l'habitus linguistique de *l'être-ainsi et pas autrement* qui exprime cette emprise sociale, qu'il ne nomme pas par ailleurs.

Ainsi, l'œuvre d'art autonome permet une critique forte et efficace de la société. Elle rend possible une prise de conscience, sans discussion, et peut avoir un effet non négligeable sur ceux qui l'observent : « cette expérience de l'art [...] est plus qu'un élément subjectif : elle est l'irruption de l'objectivité dans la conscience subjective »¹⁶¹. Adorno explique que l'œuvre autonome peut être un tel bouleversement pour le spectateur qu'il peut se questionner sur l'oppression sociale ainsi que sur sa propre identité vis-à-vis de celle-ci :

158 *Ibid.*, p. 331.

159 *Ibid.*, p. 339.

160 *Ibid.*, p. 337.

161 *Ibid.*, p. 324.

L'art est ainsi, pour le sujet (...) porte-parole historique de la nature opprimée, et finalement critique envers le principe du moi, agent interne de l'oppression. L'expérience subjective opposée au moi est un moment de vérité objective de l'art.¹⁶²

b) La danse hip-hop : un art autonome et critique

La danse hip-hop à ses débuts se faisait à partir de rien, de manière totalement indépendante à l'égard des institutions ou du commerce : elle était ainsi hors des logiques du marché et des enjeux politiques (au sens des intérêts politiques). Elle était un espace de création autonome. Elle n'était ni prise de position politique explicite ni traitement des objets sociaux. Elle était libérée des conventions artistiques dominantes mais aussi de l'urgence. En effet, n'étant guère un moyen de gagner de l'argent, elle était éloignée de la nécessité de répondre à des besoins physiques. Elle ne se faisait donc pas dans l'immédiateté. Si le *groove* (réaction spontanée à la musique) ou le *freestyle* (improvisation) peuvent laisser penser que la danse hip-hop était plongée dans l'immédiateté, cela n'est pas le cas. Nous l'avons vu : le *groove* est la base à laquelle viennent s'ajouter des mouvements qui sont le fruit d'un travail long et élaboré, que cela soit dans une chorégraphie ou dans un *freestyle*. En effet, pour maîtriser certains mouvements, notamment en *break*, il faut beaucoup d'entraînement, de même que pour les créer. Et, nous l'avons déjà dit : la création de nouveaux mouvements était un enjeu majeur à l'époque. Un danseur utilisant un pas original créé par un autre était d'ailleurs mal vu. Levons également une autre limite potentiellement apparente : celle concernant la catharsis. En effet, celle-ci est ouvertement critiquée par Adorno : elle n'est pour lui qu'un moyen de substitution de satisfaction des besoins et des instincts du public, et ainsi, un moyen de répression, de maintien des dominations. Autrement dit, elle est le moyen de purger des émotions qui pourraient servir la révolte. Or, nous avons dit auparavant que la danse hip-hop pouvait être, pour les jeunes des quartiers défavorisés pratiquant cet art, une libération sociale, une extériorisation de leurs sentiments négatifs provenant de l'expérience du mépris. Cela pourrait s'apparenter alors à cette purgation des émotions, mais, il n'en est rien. Si l'extériorisation d'émotions négatives permet de s'alléger de leur poids et de mieux les vivre, elle ne permet pas de s'en débarrasser : lorsque nous partageons notre peine à quelqu'un, nous nous sentons mieux, mais nous ne nous en débarrassons pas. Mieux encore, cette extériorisation permet de mettre en forme la

162 *Ibid.*, p. 325.

colère sociale, de la faire vivre : « des caves aux tréteaux, ils ont fait aussi de leur corps leur première arme, la chair fait verbe »¹⁶³.

Ainsi, la danse hip-hop à son origine peut être considérée comme un art autonome au sens de Adorno, et c'est notamment en cela qu'elle peut être autant critique. D'ailleurs, les conditions de sa production ont une dimension utopique, permettant d'autant plus la critique politique et sociale (critique pouvant conduire à un élargissement des formes de reconnaissance - moyens pour moins d'inégalités et plus d'estime sociale - si elle est entendue). En effet, elle se réalise au sein du mouvement hip-hop qui présente, en lui-même, un modèle de vivre-ensemble où les différences sont acceptées et même valorisées. Chaque personne peut intégrer le mouvement quels que soient son identité, son origine, sa couleur, sa religion, sa richesse ou ses qualités. Ces différences individuelles sont mises en valeur. Dans la danse, cela se ressent particulièrement par la valorisation des particularités de chacun s'exprimant dans le *groove*, dans la création de mouvements, dans l'attitude, dans l'influence d'autres danses. Chacun peut s'approprier la danse hip-hop à sa manière et cela est respecté. Chacun peut venir avec son identité, son histoire, et s'affirmer dans son art. Le hip-hop est ainsi ouvert à la différence, il est un modèle de vivre ensemble multiculturel, alors qu'en France, le modèle de société est plutôt celui de l'assimilation : la volonté d'un seul et unique sentiment d'appartenance à une identité commune. Modèle qui, comme nous l'avons vu, est imprégné d'exclusions.

Parce que la France compte toujours sur ces principes d'État-nation, d'une identité collective indifférenciée, les danseurs hip-hop affirment une autre façon de dire la diversité, par leur présence (...).¹⁶⁴

La danse hip-hop, sans autre ambition que la force revendicatrice d'un geste artistique dit, tout comme le font les chanteurs ou les comiques, de Rachid Taha à Fellag, une nouvelle façon d'être français, une visibilité nécessaire, dans toutes les différences et les origines possibles.¹⁶⁵

[Les danseurs hip-hop] misent sur une valorisation de l'identité individuelle dans une lutte pour l'égalité.¹⁶⁶

163 MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 130.

164 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, op.cit., p. 42.

165 *Ibid.*, p. 43.

166 MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 126.

Partie 3

-

**L'institutionnalisation de la danse hip-hop en France ou
l'affaiblissement de sa force libératrice et critique**

Chapitre 6 – La danse hip-hop institutionnelle : une danse transformée et éloignée de ses caractéristiques libératrices originelles

La danse hip-hop à ses débuts en France révèle une réalité sociale inégalitaire vécue comme une expérience de mépris par les jeunes habitant les quartiers défavorisés. Elle est alors lutte pour la reconnaissance et critique sociale, pouvant, si elle est entendue par les pouvoirs politiques, conduire à des améliorations. Indépendamment de cette possibilité, elle est déjà l'expérience d'une libération corporelle, sociale et artistique : elle permet de trouver une reconnaissance dans le regard de l'autre, de s'appropriier l'espace public, de vivre son corps dans un élan vital et dans une créativité artistique. Cette libération est en grande partie due à deux facteurs principaux : le *groove* (le balancement du corps en réaction au rythme de la musique) et la pratique dans la rue.

Mais, la danse hip-hop fait son entrée au sein des institutions dans les années 1990. Quelles différences a-t-elle avec la danse qui se fait dans la rue ? Quelles sont les conséquences en termes de libération et de critique politique ?

1) La danse hip-hop au sein des institutions : une danse contrainte

a) L'institutionnalisation et l'émergence d'une critique artistique

À la fin des années 1980, les pouvoirs publics français mettent en place des opérations pour remédier à la situation difficile dans les banlieues défavorisées : « alors que le système politique cherchait toutes les voies possibles pour calmer les heurts et tensions des banlieues, la culture devenait un facteur imaginable d'intégration sociale »¹⁶⁷. Le gouvernement lance des mesures dans le but affiché d'apporter aux jeunes des quartiers pauvres des solutions pour un accès à la culture et à l'ascension sociale. Des moyens financiers sont alors investis pour le développement d'ateliers ou de formations hip-hop dans les banlieues. Pendant cette période, la danse hip-hop est surtout appréhendée dans une perspective sportive et sociale : elle est surtout vue comme une activité physique ; une action étatique, pour aider son développement, est perçue comme une possibilité de canaliser la violence.

167 MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !, op.cit.*, p. 88.

Cette action s'intensifie dans les années 1990 et permet l'institutionnalisation de la danse hip-hop. Les jeunes sont alors formés à la danse contemporaine afin de se familiariser avec les logiques chorégraphiques (tels que les échauffements), des stages de formation avec des chorégraphes professionnels sont mis en place, et, les scènes publiques sont ouvertes aux danseurs hip-hop.

« La danse hip-hop de "rue" s'est dès lors rapidement institutionnalisée, et s'est rapprochée du champ chorégraphique légitimé par les institutions publiques »¹⁶⁸ affirme Sylvia Faure, sociologue. Par institutionnalisation, nous entendons l'arrivée de la danse hip-hop dans les institutions publiques et culturelles : dans les théâtres, dans les festivals. La danse hip-hop n'est alors plus appréhendée que sous un angle sportif ou social : elle est désormais également approchée sous un angle esthétique. Roberta Shapiro, sociologue, explique, en effet, qu'il y a eu l'émergence d'une critique artistique concernant la danse hip-hop après son institutionnalisation alors qu'elle n'était traitée auparavant qu'en termes sociologiques :

Pendant plusieurs années, l'argumentation « socio-culturelle » domine (...). Mais si, dans les dix premières années, les lexiques de la position sociale, de l'action socio-culturelle et de la souffrance sont fortement mobilisés, à partir de 1997 ceux de la valeur esthétique, des institutions culturelles et de la transmission prennent davantage d'importance¹⁶⁹.

En fait, après avoir étudié les articles du *Monde* et de *Libération*, Roberta Shapiro a constaté une modification à la fois quantitative et qualitative des articles concernant la danse hip-hop pendant les années suivant son institutionnalisation (de 1995 à 2001). L'évolution quantitative consiste en la multiplication des articles concernant la danse hip-hop. L'évolution qualitative correspond à l'utilisation croissante d'un vocabulaire artistique dans ces articles (les auteurs parlent d'« art », d'« œuvre », d'« artiste », d'« interprétation »). La danse hip-hop semble ainsi connaître une reconnaissance artistique. L'explication de cette évolution réside, pour Roberta Shapiro, dans le fait qu'une œuvre artistique soit considérée comme une manifestation qui se déroule dans un lieu habituellement consacré au spectacle et qui se réalise selon des conventions.

168 FAURE, Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, vol. 55, n° 2, 2004, p. 84-106, [Cairn.info/revue-geneses-2004-2-page-84.htm](http:// Cairn.info/revue-geneses-2004-2-page-84.htm) (page consultée le 24/07/2019), p. 85.

169 SHAPIRO, Roberta, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *Sociologie de l'Art*, vol. 3, n°1, 2004, p. 15-48, [Cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-15.htm](http:// Cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-15.htm) (page consultée le 24/07/2019), p. 31-32.

Bien que cette conception artistique soit critiquable, il n'en reste pas moins que nous pouvons à ce stade appréhender l'institutionnalisation comme la possibilité de visibilité sociale des jeunes de quartiers défavorisés et des inégalités qu'ils subissent, comme un moyen de vivre la reconnaissance, comme la potentialité d'inclure dans l'art institutionnel le balancement primitif et libérateur caractéristique de la danse hip-hop.

b) La soumission aux normes du monde contemporain institutionnel

Vécus comme une façon de passer à la reconnaissance, les spectacles leur demandaient aussi certains compromis, accepter les codes dominants et établis qu'ils rejetaient.¹⁷⁰

Cependant, nous voyons à travers différents travaux que la danse hip-hop au sein des institutions a subi des contraintes qui l'ont écartée de certaines de ses caractéristiques originelles.

Les sociologues démontrent, en effet, une transformation esthétique de la danse hip-hop au sein des institutions. « Il fallait partir avec toutes les cassures qui composent la break dance, les casser à leur tour, en adoucir les torsions, les étirer, les ralentir, les accélérer »¹⁷¹ dit Pierre Deloche, chorégraphe contemporain, parlant de son travail avec la compagnie Traction Avant en 1984. Nous voyons dans son propos une volonté de transformer la danse hip-hop, de transformer le mouvement de ses danseurs.

Claudine Moïse affirme que l'institutionnalisation s'est faite dans une hiérarchie imposée : la danse hip-hop est soumise aux codes de la danse contemporaine. Bien qu'une définition est difficile et restrictive, nous envisageons, ici, la danse contemporaine comme celle qui est née dans les années 1960, dans une certaine continuité avec la danse classique et la danse moderne, tout en rejetant certains de leurs codes et certaines de leurs techniques. Elle se caractérise principalement et initialement, avec le travail de Merce Cunningham, par des mouvements amples dans l'espace, et, par un affranchissement du rythme de la musique. La danse contemporaine dont nous traitons ici est celle qui est présente au sein des institutions françaises et dont les codes rejoignent beaucoup ceux de Merce Cunningham.

Les danseurs hip-hop ont été obligés d'accepter ces codes, de transformer leurs mouvements pour pouvoir être sur le devant de la scène. Ils ont dû se plier aux directives de chorégraphes

170 MOÏSE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 73.

171 *Ibid.*, p. 24.

contemporains, abandonner le *battle* (pourtant la forme initiale de la danse hip-hop) et adopter un langage corporel éloigné de la spontanéité du *groove*. Un danseur hip-hop confiait alors, en parlant de son expérience au sein d'une compagnie : « je me demandais quand j'allais pouvoir danser »¹⁷² (sous-entendu que la danse qu'il pratiquait au sein de la compagnie ne lui donnait pas la sensation de réellement danser).

Si le mélange des genres peut être une source de créativité et de richesse, et n'est donc pas en soi critiquable, le problème réside ici dans une obligation, qui ne va d'ailleurs que dans un sens. Des danseurs hip-hop déplorent, en effet, qu'ils ont dû découvrir, comprendre et apprendre les normes de la danse contemporaine, alors même que les acteurs du monde contemporain n'ont pas fait ces mêmes efforts concernant le hip-hop. Aujourd'hui encore, nous pouvons observer une danse hip-hop transformée au sein des institutions, soumise à l'esthétisme légitime : la compagnie Metamorphoz a pu se produire en 2015 au Festival d'Avignon mais en dansant sur de la musique classique (le *groove* n'est donc pas de la partie) tandis que le Festival Karavel produit des danseurs à la fois hip-hop et contemporains. Aussi, le nombre de chorégraphes venant du hip-hop aujourd'hui est très faible au sein des institutions, et seulement deux d'entre eux sont arrivés, difficilement, à la tête d'un centre de chorégraphie national.

Mais il n'y a pas que le mouvement du danseur qui a été soumis à une transformation : son comportement et son travail ont également dû se plier aux contraintes institutionnelles. En effet, la danse hip-hop à son origine se faisait dans la rue en l'absence d'obligations horaires et de toute hiérarchie. Elle était alors accessibilité et spontanéité. De toute évidence la danse institutionnelle présente, quant à elle, des exigences horaires, des contraintes spatiales et des figures d'autorité que sont les chorégraphes (contemporains majoritairement), les directeurs de théâtre ou les producteurs.

2) L'affaiblissement de la force libératrice de la danse hip-hop de rue

a) Une danse contrainte qui perd ses caractéristiques libératrices

La danse hip-hop soumise aux normes institutionnelles s'éloigne ainsi du hip-hop de rue sur plusieurs points, tout comme de son potentiel libérateur originel.

¹⁷² BRUHAT, Charline, La danse hip-hop à l'épreuve de ses paradoxes : entre expérience artistique déviante et reflet des valeurs de la post-modernité, mémoire de master, Grenoble, Science Po Grenoble, 2015.

D'abord, transformation la plus évidente, elle ne s'effectue pas dans l'espace de la rue. Elle n'est donc pas le déploiement libérateur du corps dans l'espace naturel et culturel. Elle n'est pas l'appropriation de l'espace public. Elle ne permet pas la revendication politique dans la rue, permise par la présence et le déploiement libre et artistique des jeunes habitant les quartiers défavorisés. Elle n'est pas, en effet, une pratique autonome puisqu'elle est soumise à la gestuelle contemporaine.

La danse hip-hop institutionnelle, se réalisant davantage sur des musiques qui ne sont pas hip-hop, s'éloigne du *beat* et du *groove*. Elle n'est donc pas la spontanéité et l'élan vital que ces derniers permettent : elle s'éloigne du rythme à l'image de la danse contemporaine dont les mouvements ne répondent pas, souvent, à un tempo appuyé.

Elle n'est pas l'expression autonome des jeunes de quartiers défavorisés : puisque les spectacles institutionnels sont soumis aux diktats contemporains, le mouvement du danseur n'est plus son expression libre. Cela est d'autant plus le cas que la danse institutionnelle n'est pas l'espace de *freestyles*, permettant au danseur de s'exprimer dans un élan vital, mais un espace de créations le plus souvent réalisées par des chorégraphes contemporains ne venant pas des quartiers populaires.

Le hip-hop n'est donc pas l'outil d'une expression spontanée et libre du danseur institutionnel : son mouvement est contraint par la culture artistique dominante. Ce dernier n'est pas libération corporelle et sociale. Il ne s'apparente plus à la réalisation de soi, que permet la danse hip-hop de rue, à l'image du travail non-aliéné dans la théorie marxiste. D'ailleurs, le mouvement dansant, au sein des institutions, n'est plus indépendant de l'argent et des besoins physiques : il devient un moyen de subsister à ces besoins. Il n'est plus un art autonome au sens de ce que nous avons pu voir avec Adorno.

b) L'affaiblissement du mouvement hip-hop de rue

L'arrivée de la danse hip-hop dans les institutions n'a pas des conséquences que sur le mouvement dansé pratiqué en leur sein, elle a aussi des répercussions sur le mouvement hip-hop dans son ensemble.

Sylvia Faure a, en effet, démontré que l'engagement institutionnel a tendance à éloigner le danseur de la culture de rue et des sociabilités de quartier. Rachid, 17 ans, passant un BEP, s'est rapproché de la danse institutionnelle. La conséquence est révélatrice :

En raison des longs déplacements nécessaires pour se rendre dans son nouveau lycée et de ses entraînements plusieurs fois par semaine, Rachid ne fréquente plus ses pairs du quartier, et n'est presque plus concerné par les « descentes de police » décrites comme brutales¹⁷³.

Ainsi, ceux qui dansent pour les institutions n'ont plus le temps de danser dans la rue, de s'approprier l'espace public ou de fréquenter les autres jeunes habitant leur banlieue. En fait, l'institutionnalisation a été synonyme d'individualisation : « la socialisation institutionnelle [incite] les danseurs à suivre la logique socialisatrice du "projet" par laquelle il s'agit d'apprendre à se fixer des objectifs personnels à long terme »¹⁷⁴. Les danseurs travaillent pour eux et non plus également pour l'ensemble de la communauté hip-hop. Ils sont motivés par l'idée d'une réussite personnelle car c'est la seule perspective que l'institution leur offre.

La possibilité de faire groupe en s'affirmant collectivement dans l'espace public et en partageant des savoirs, sans figures hiérarchiques, s'estompe alors. Par l'institutionnalisation, s'affaiblit petit à petit un mouvement hip-hop de rue fort, collectif et libérateur. De plus en plus de danseurs essaient de réussir en intégrant les institutions et s'éloignent de la rue tout comme de l'essence même du hip-hop.

3) La libération des diktats de genre ?

Nous venons de voir que l'institutionnalisation affaiblissait l'aspect de libération corporelle et sociale de la danse hip-hop. Cependant, en termes de contraintes de genre, la danse institutionnelle peut paraître libération.

a) Des améliorations apparentes...

La possibilité d'une gestuelle « féminine » pour les hommes

En effet, la danse institutionnelle semble permettre l'affranchissement des contraintes qui s'imposent aux hommes : des caractéristiques « féminines » y sont présentes, et ce même pour les

173 FAURE, Sylvia, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *op.cit.*, p. 17.

174 FAURE, Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *op.cit.*, p. 97.

danseurs. En étant davantage dans la douceur, dans la souplesse ou dans la sensualité que le hip-hop de rue, le mouvement dansé en institution permet aux hommes de se comporter et de vivre leur corps tel que cela leur est refusé hors de la scène artistique. Ils n'y sont pas obligés d'être virils, durs, fiers ou agressifs comme cela est le cas dans l'ensemble de la société. La danse institutionnelle semble donc être un espace qui permet aux hommes de s'émanciper des normes de virilité, à l'image du spectacle *Pixel*, chorégraphié par le danseur hip-hop Mourad Merzouki et mettant en scène la compagnie de danse Käfig, où les artistes s'y expriment dans des mouvements doux et sensuels. Le danseur hip-hop peut se détacher de la course à la performance et à la technique qui se trouve dans le *break* et être davantage dans l'interprétation et l'émotion.

Un accès à la danse hip-hop facilité pour les femmes

Nous avons vu que la danse hip-hop de rue pouvait être difficilement accessible aux femmes pour deux raisons. D'une part, parce qu'elle est agressive et expression d'une colère, alors que les diktats de genre imposent aux femmes douceur et sensualité. D'autre part, parce que les femmes sont écartées de l'espace de la rue selon l'idéologie sexiste.

La danse hip-hop au sein des institutions, ne se pratiquant pas dans la rue et étant moins agressive, permet alors de pallier ces difficultés. Sylvia Faure montre, en effet, que c'est par la sortie du hip-hop des espaces publics extérieurs et par son rapprochement avec la logique institutionnelle et pédagogique que l'arrivée des filles s'explique¹⁷⁵.

b) ... cachant le maintien de l'oppression

Si la danse hip-hop institutionnelle semble répondre aux problèmes posés par le sexisme en danse hip-hop, cela n'est qu'apparence.

D'abord, le sexisme ne s'efface pas au sein des institutions : il est bel et bien présent au sein de la danse institutionnelle et contemporaine. Il y a, à la tête de ces institutions, majoritairement des hommes, et les femmes y subissent diverses discriminations : « non seulement il y a bien discrimination faite aux femmes mais, plus grave, un effacement de leur dimension créative dans l'histoire de la danse » affirme Karine Saporta, chorégraphe¹⁷⁶. Les quelques femmes qui sont à un

175 FAURE, Sylvia, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *op.cit.*.

176 CAVALCA, Michel, « Les hommes mènent la danse », *Vanity Fair*, 5 janvier 2015, vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/les-hommes-menent-la-danse/23400 (page consultée le 6/08/2019).

poste de direction sont davantage critiquées et discréditées que leurs homologues masculins. Nombreuses femmes sont chorégraphes, mais peu d'entre elles accèdent à la production de grands spectacles. En termes de mouvements dansés, le sexisme se ressent également à travers, par exemple, des rôles genrés (duos homme/femme où l'homme « mène la danse »).

Dans le livre de Claudine Moïse, *Danse hip-hop. Respect !*¹⁷⁷, le chorégraphe et les quatre danseuses d'un spectacle de danse hip-hop nommé *Amazonnes* se confient. Le spectacle se veut être la démonstration d'un hip-hop plus féminin, plus doux, plus sensuel : il se veut être la démonstration que le hip-hop, c'est aussi cela. Cette volonté, c'est celle du chorégraphe d'abord, pas celle des danseuses elles-mêmes : le spectacle veut montrer ce que sont les femmes selon l'idée de cet homme. Le chorégraphe dit effectivement : « je voulais montrer les femmes comme des femmes. J'aime les femmes, je suis un mec, je voulais qu'elles jouent avec leur corps, leurs mouvements, leur féminité »¹⁷⁸. Rappelons que sa vision est déjà critiquable : penser que la douceur et la sensualité appartiennent davantage à la nature des femmes qu'à celle des hommes est du ressort de l'idéologie sexiste comme nous l'avons vu au chapitre 3. Dans tous les cas, sa manière de faire est machiste : vouloir exprimer ce qu'ont soit disant les femmes en elles, en créant pour elles, en créant à leur place, et en les dirigeant, relève de toute évidence d'une approche sexiste. Les propos du chorégraphe sont d'ailleurs clairs : ce spectacle est le lieu de la réalisation de toutes les idées fantasmatiques qu'il se fait sur les femmes. Le fait que le chorégraphe ait demandé aux danseuses de se dénuder partiellement pour le spectacle confirme cela.

La danse hip-hop au sein des institutions n'est de toute évidence pas synonyme d'absence de sexisme. Si elle peut faciliter l'entrée des femmes, elle les cantonne à des rôles stéréotypés et ne leur permet pas une expression libre et autonome. Ainsi, ce qui était possible - difficile mais possible - au sein de la danse hip-hop de rue, ne l'est pas ici. Le fait que les femmes soient cantonnées à des rôles féminins, lié au fait que la danse hip-hop institutionnelle soit soumise aux normes contemporaines et soit moins agressive que celle de rue, conduit à l'absence d'une expression agressive et spontanée permettant aux femmes d'échapper aux diktats de genre. Le fait que les chorégraphes soient majoritairement des hommes (et des danseurs contemporains) conduit à l'absence d'une expression libre et autonome des danseuses hip-hop. La danse institutionnelle, si elle peut faciliter l'accès à un certain hip-hop aux femmes, ne leur permet pas une liberté

177 MOÏSE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, op.cit..

178 *Ibid.*, p. 122-123.

d'expression et une libération des diktats de genre qu'elles pouvaient trouver, avec combativité et lutte à l'image des Ladies Night, dans la danse hip-hop hors institution.

Que dire de la libération des diktats de genre pour les hommes au sein de la danse institutionnelle ? Nous ne pouvons pas nier que la danse contemporaine leur permet une manière d'être au monde qui leur est refusé hors scène et qui peut donc revêtir un aspect libérateur. Cependant, nous refusons d'employer le mot de libération. En effet, si l'institutionnalisation impose aux danseurs la soumission à la gestuelle contemporaine, comme nous l'avons vu, et que c'est par cette dernière que le mouvement du danseur est plus doux et plus sensuel, parler d'une libération nous semble difficile. Pour nous, une gestuelle est réellement libératrice si elle ne nous est pas imposée par le monde dominant et si elle est notre expression autonome. Or, en supprimant les caractéristiques libératrices présentes dans la danse hip-hop originelle, qui faisaient d'elle un outil d'expression et de réalisation de soi autonome, le geste institutionnel pour le danseur hip-hop n'est définitivement pas libération. Il est, dans tous les cas, contraint. Reformulons pour éclaircir ce propos. Si la danse institutionnelle peut permettre à certains danseurs de vivre leur corps d'une manière plus « féminine » qui leur convient, elle contraint quand même leur gestuelle en leur interdisant des pratiques qu'ils pourraient également avoir envie d'explorer sur scène (comme le *groove* ou le *freestyle*). Et, même si nous imaginons un individu qui se retrouve complètement dans la gestuelle institutionnelle, elle ne peut être, dans notre propos, synonyme de libération pour le danseur hip-hop (sous-entendu pour l'ensemble des danseurs hip-hop). En s'imposant comme une contrainte pour pouvoir intégrer la scène institutionnelle et vivre de son art - contrainte qui supprime les aspects libérateurs de la danse hip-hop originelle - elle ne peut, en effet, être considérée comme une libération pour les danseurs hip-hop dans notre réflexion.

En étant *l'imposition* d'une gestuelle et en étant un lieu où les normes sexistes persistent, la danse institutionnelle ne permet en rien une réelle libération des comportements sexistes et genrés, et ce, pour les hommes comme pour les femmes.

Chapitre 7 – La reconnaissance illusoire de la danse hip-hop par les institutions : une dissipation de sa force critique

1) L'expérience du mépris vécue par les danseurs hip-hop institutionnels

La nécessaire soumission des danseurs hip-hop aux normes contemporaines institutionnelles pour intégrer la scène - nécessité qui, nous l'avons dit, ne va que dans un sens - correspond à une expérience de mépris.

Soulignons déjà cette obligation : un danseur qui n'intègre pas ces normes est destiné à être mis à l'écart. Comme l'affirmaient Adorno et Horkheimer, traitant des normes artistiques et culturelles : « on a le choix qu'entre deux solutions : jouer le jeu ou rester en arrière »¹⁷⁹. Ainsi, les danseurs hip-hop qui refusent de jouer le jeu des institutions arrivent très difficilement à la gloire et/ou à la capacité de subvenir à leurs besoins grâce à leur art. Un danseur, abordant le problème de l'institution, confirme cela : « soit tu te soumetts et tu arrives à en vivre, soit tu t'imposes et il y a un groupe qui te suit, mais c'est dur »¹⁸⁰. La réalité, c'est que les institutions culturelles acceptent et financent principalement des projets qui vont dénaturer, d'une manière ou d'une autre, la danse hip-hop. Pour certains danseurs, l'institution se présente alors comme un « mal nécessaire » : elle est indispensable afin de pouvoir vivre la scène et afin de pouvoir vivre de la scène, mais, elle est mauvaise car elle fait de l'ingérence et impose ses normes aux danseurs hip-hop qui n'y ont pas, ou peu, de pouvoir décisionnel.

Si le danseur hip-hop doit adapter son mouvement aux normes institutionnelles et suivre les directives d'artistes contemporains, afin de rentrer dans le monde légitime artistique, c'est sans doute parce que la danse hip-hop, l'originelle, n'y est pas respectée en tant qu'art. Comme nous l'avons évoqué, la rencontre du hip-hop et du contemporain se fait dans une hiérarchie imposée et n'est donc pas réellement un partage : des danseurs hip-hop confient qu'ils ne ressentent pas un réel intérêt et respect pour leur art, tel qu'il est, de la part des artistes contemporains.

Le danseur hip-hop, s'il ne se soumet pas aux diktats institutionnels, n'est donc pas réellement reconnu en tant qu'artiste. Cette dépendance du hip-hop à l'art institutionnel et légitime

179 HORKHEIMER, Max, et ADORNO, Theodor W., *La dialectique de la raison* (1944), trad. fr. P. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.

180 BRUHAT, Charline, *La danse hip-hop à l'épreuve de ses paradoxes : entre expérience artistique déviante et reflet des valeurs de la post-modernité*, *op.cit.*.

afin d'être reconnu comme danse artistique, Sidney, le présentateur de l'émission de télévision *H.I.P. H.O.P.*, l'avait anticipée. Il confie, en effet, qu'il s'achetait des vêtements de danse classique, apprenait quelques pas de ballets dans les livres et faisait quelques pirouettes lors des *battles*, dans le seul objectif de faire croire qu'il avait pris des cours de classique : « dans ma tête, c'était : "bon ben il faut faire croire qu'on est quelqu'un, qu'on a fait plein de trucs, sinon on ne va pas te considérer" »¹⁸¹.

Encore aujourd'hui, cette dépendance du hip-hop au contemporain ou au classique, pour être réellement considéré et reconnu comme un art, se ressent dans les propos de Mourad Merzouki, l'un des deux seuls chorégraphes hip-hop à la tête d'un centre chorégraphique national (CCN) :

Mais il reste du travail pour que tout le monde soit convaincu que le hip-hop n'est pas qu'une technique, pour convaincre. Quand je suis arrivé à la direction du CCN, ça a fait du bruit. On en parlait depuis 2005, époque où le ministère m'avait tendu une perche pour que je postule, puis ça ne s'était pas fait.

Mais quand Kader Attou a été nommé à la Rochelle, en 2008, puis quand je l'ai été en 2009, il y a eu des interrogations, de la part de ceux qui pensent que le hip-hop n'est pas de la danse, qu'il ne devrait pas être soutenu. Ils existent toujours. Et oui, pour l'instant on est encore à Créteil, en banlieue. Quand j'ai ouvert le centre chorégraphique de Bron, Pôle Pik, ça s'est fait dans une ancienne supérette.

A l'époque, plein de gens m'ont dit : on met le hip-hop dans une supérette, quand est-ce qu'on nous considèrera vraiment? Je ne sais pas combien de temps il faut pour obtenir réellement la reconnaissance. C'est un combat. Mais il faut commencer comme ça.¹⁸²

Roberta Shapiro affirme que « la noblesse du hip-hop est conditionnelle, soumise à la fois au respect de postures issues de la danse de cour et à sa propre occultation »¹⁸³. Pour illustrer son propos, elle traite d'un exemple révélateur. Dans *Le monde*, un article s'intitulant *Noblesse du hip-hop* fait la une en 2002. Nous pourrions alors croire à une reconnaissance du hip-hop. Cependant, on voit très vite que la danse hip-hop est occultée au profit de la danse classique :

La photo qui illustre ce titre montre une ballerine faisant un grand jeté en seconde sur pointes, à ses côtés, à demi accroupi, un jeune homme joue d'une cornemuse du Yémen. La danseuse a beau avoir troqué son tutu

181 J.O.E. l'Extraterrestre, *La vraie histoire de H.I.P. H.O.P.* [documentaire Arte en ligne], *op.cit.*.

182 PUDLOWSKI, Charlotte, « Mourad Merzouki : "Je ne sais pas combien de temps il faut pour obtenir la reconnaissance" », Slate, 30 novembre 2013, slate.fr/story/80463/mourad-merzouki-hip-hop (page consultée le 03/08/2019).

183 SHAPIRO, Roberta, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *op.cit.*, p. 43.

pour une tenue de sport (un short), il n'y a dans cette image pas une trace de hip-hop, mais de la danse classique en majesté et une référence discrète à la culture arabe.¹⁸⁴

Cet écho à la culture arabe via une cornemuse démontre un manque de connaissance de la danse hip-hop, ainsi que la présence de préjugés dans la manière dont elle et les danseurs qui la pratiquent sont pensés.

Les clichés concernant les danseurs hip-hop persistent : ils restent des jeunes de quartiers, ils ne sont pas encore des artistes ; leur danse n'est donc pas mature, pas encore vraiment artistique. Le fait que ces danseurs doivent soumettre leur art aux normes contemporaines et obéir aux directives d'acteurs n'appartenant pas au milieu hip-hop prouve cela. D'ailleurs, ces préjugés et ce mépris, nous pouvons les retrouver au sein de deux exemples.

Premièrement, dans un mémoire¹⁸⁵, une étudiante de Science Po explique le rejet institutionnel de certains danseurs hip-hop principalement par le fait qu'ils sont « éloignés de la culture de l'écrit » et parce qu'ils ont donc une « incompréhension des institutions ». Elle ne dit pas que ce rejet peut être simplement synonyme d'une décision ferme de ne pas se plier aux contraintes contemporaines dénaturant le hip-hop, alors même que cette soumission nécessaire y est pourtant évoquée et confirmée. Mais, selon elle, l'esprit hip-hop à son origine était imprégné des valeurs institutionnelles et capitalistes telles que la réalisation de soi autonome, l'ouverture ou la méritocratie. C'est pour cela qu'elle n'attribue pas au rejet institutionnel, comme raison principale, une volonté socio-politique de ne pas dénaturer l'esprit du hip-hop. Or, ces valeurs, soulignons-le ici, ne sont pourtant pas propres aux institutions et au capitalisme. Pire, elles relèvent même d'une idéologie comme nous le verrons au sein de la partie 4 (et comme nous avons pu l'esquisser en voyant que la société française est inégalitaire et excluante). Plus encore, chose très étrange et non expliquée, cette étudiante rapporte les paroles des danseurs hip-hop qu'elle a recueillies lors d'entretiens dans leur forme brute. Autrement dit, les abréviations, les répétitions et les hésitations (telles que les « euh ») que nous faisons pour la plupart de manière naturelle à l'oral, et qui sont donc souvent transformées dans leur forme écrite (sauf évidemment, si l'auteur ou le journaliste veut souligner une hésitation révélatrice), étaient *toutes* retranscrites telles quelles, donnant une impression quelque peu étrange et interrogatrice. L'aurait-elle fait si ses interviewés étaient des

184 *Ibid.*, p. 42-43.

185 BRUHAT, Charline, La danse hip-hop à l'épreuve de ses paradoxes : entre expérience artistique déviante et reflet des valeurs de la post-modernité, *op.cit.*

écrivains renommés, par exemple ? Nous en doutons. Espérons que la retranscription exacte était une contrainte académique sinon son approche relèverait vraiment d'une caricature méprisante.

Le second exemple est une phrase tirée du livre *Danse hip-hop. Respect !* de Claudine Moïse. Elle écrit, concernant l'entrée de la danse hip-hop au sein des institutions, les mots suivants : « ainsi, la danse hip-hop a quitté la seule révolte pour la porter à maturité et réflexion »¹⁸⁶. Il y a alors, sous-entendu dans ces propos, l'idée que la danse hip-hop, hors institutions et dans sa forme originelle, n'était pas très mûre ni réfléchie, et que c'est grâce au langage contemporain qu'elle peut évoluer vers un art plus mature. Si nous ne nions guère que la danse contemporaine peut avoir des caractéristiques positives et libératrices en elle-même, le problème n'est pas là, et il est double. Premièrement, cette hiérarchisation que fait Claudine Moïse - la danse institutionnelle est plus mature et réfléchie que la danse de rue - sans grande justification, renforce le préjugé que la danse hip-hop à son origine n'est que la révolte de jeunes de quartier immatures, et qu'elle a besoin des artistes contemporains (n'habitant pas les banlieues défavorisées pour la plupart) pour s'élever. Deuxième problème : cette idée de « maturation » et de « réflexion » nous semble être paradoxale après tout ce que nous venons de voir. Les danseurs hip-hop sont soumis aux normes contemporaines et aux directives d'acteurs extérieurs au monde hip-hop. En quoi, donc, la danse hip-hop institutionnelle peut être réellement « mature » et « réfléchie » ? La réelle maturité ne se réalise-t-elle pas lorsque nous sommes autonomes, indépendants, et que nous sommes les seuls maîtres à bord ? Ou sinon, cette maturité viendrait des danseurs contemporains, ce qui nous ramène au premier problème.

2) L'affaiblissement de la critique politique

Cette expérience de mépris que vivent les danseurs hip-hop, au sein et hors des institutions, et cette nécessaire soumission du hip-hop au contemporain prouvent une chose : la danse hip-hop n'a jamais réellement connu la reconnaissance artistique. Son institutionnalisation n'a été, en réalité, que sa dénaturation.

Nous avons déjà étudié les conséquences de cette dernière concernant la libération corporelle et sociale qui se trouvait dans la danse hip-hop originelle. Mais, quelles sont les implications et les conséquences de cette transformation et de cette non-reconnaissance dans le domaine politique, c'est-à-dire concernant les messages véhiculés et les rapports de domination ?

186 MOÏSE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, op.cit., p. 89.

a) La danse hip-hop perd sa force critique

Nous avons vu que l'institutionnalisation de la danse hip-hop affaiblissait le mouvement hip-hop de rue et que la danse en institution perdait en libération et en autonomie. Cependant, cela veut-il obligatoirement dire que la force critique de la danse hip-hop s'estompe dans la gestuelle plus douce de la danse contemporaine ? Pour cela, essayons d'envisager l'impact politique qu'a la danse hip-hop institutionnelle.

La présence de jeunes de quartiers défavorisés sur la scène artistique montre une France populaire et métissée. Elle ne permet cependant pas une réelle reconnaissance ou une critique sociale.

D'abord, parce que, comme nous l'avons vu, le mouvement du danseur hip-hop n'est souvent pas de sa création et/ou est contraint à la gestuelle contemporaine, il ne va pas se reconnaître totalement dans la prestation artistique. Or, nous avons montré, au cours du chapitre 4, que de se sentir extériorisé dans un objet permet, certes, une réalisation de soi, mais également de vivre une forte reconnaissance de ses qualités particulières. Autrement dit, le danseur qui ne fait qu'appliquer les directives d'un chorégraphe qui vient dénaturer sa gestuelle hip-hop originelle, doit, de toute évidence, moins se sentir valorisé par les applaudissements du public qu'un danseur qui interprète sa propre création libre et autonome, ou qu'un danseur qui a quelques libertés et dont la gestuelle originelle n'est pas transformée sous la contrainte. Le fait que cette imposition se fasse majoritairement par des personnes ne venant pas de milieux populaires renforce cette réalité et montre que les rapports de domination de classe et de race sont présents.

Si la danse hip-hop à son origine, notamment telle qu'elle était diffusée dans l'émission *H.I.P. H.O.P.*, aurait pu permettre une réelle reconnaissance des qualités de jeunes issus des banlieues défavorisées, cela s'affaiblit donc sur la scène institutionnelle. Et ce, d'autant plus, que les danseurs hip-hop sont avant tout vus, même ceux ayant intégrés les institutions, comme des « jeunes de banlieue ». Ils ne sont pas vraiment reconnus en tant qu'artistes accomplis, comme le ressentent plusieurs danseurs¹⁸⁷ et comme le prouve leur nécessaire soumission aux directives d'acteurs du monde contemporain institutionnel. Claudine Moïse critique ainsi : « il fallait les laisser avancer, la reconnaissance devait venir de leur art et non pour ce qu'ils étaient, jeunes de

187 BRUHAT, Charline, *La danse hip-hop à l'épreuve de ses paradoxes : entre expérience artistique déviante et reflet des valeurs de la post-modernité*, *op.cit.*.

banlieue »¹⁸⁸. Il y a alors l'idée que l'intégration des danseurs hip-hop au sein des institutions ne se justifiait pas tant d'un point de vue artistique, mais surtout par une volonté politique d'intégration et de diversité. Cette réalité s'apparente à ce qui peut poser problème concernant la discrimination positive : la personne intégrée peut se demander si elle l'est grâce à ses qualités et à ses compétences, ou bien, seulement parce qu'elle fait partie d'une minorité.

Concernant la dimension politique, nous pouvons encore penser, à ce stade, que la danse institutionnelle permet de montrer une autre image des jeunes des quartiers pauvres. En effet, cela peut casser les clichés du jeune délinquant et violent. Mais dans une société où l'idéologie de méritocratie existe, la présence des danseurs hip-hop au sein des institutions renforce surtout l'illusion méritocratique. Pour certains, en effet, ils ne sont que la preuve que « si on veut, on peut » (niant alors l'oppression de classe et de race que nous avons étudiée) et/ou ne sont que des exceptions (les jeunes de banlieue restant alors majoritairement, à leurs yeux, des « indésirables »). Politiquement, ils servent ainsi, comme le dit Claudine Moïse, de « vitrine multiculturelle, exemple de réussite sociale et pompiers des dérives délinquantes »¹⁸⁹.

Le propos critique et subversif, que pouvait contenir la danse hip-hop elle-même à son origine, s'estompe alors, sans aucun doute, dans la danse institutionnelle. Parce qu'elle n'est pas la libre création des jeunes de quartiers pauvres et que sa gestuelle est plus douce, sa production et sa forme ne disent pas, ou moins, l'injustice et la souffrance subies. Parce qu'elle n'est pas une création autonome qui se fait dans l'espace de la rue, dans l'échange, dans la gratuité et dans l'expérience et la démonstration d'une communauté métissée et multiculturelle sans figures d'autorité, son caractère utopique, et par-là même critique, s'estompe.

Tout cela n'a rien d'étonnant : l'art légitimé par les institutions ne permet pas la révolte comme l'affirment, d'une manière plus généralisée, Adorno et Horkheimer¹⁹⁰. Sortons du domaine de la danse pour illustrer cette idée. Gaëlle Théry est une pianiste française qui se voit refuser beaucoup de scènes. La raison n'en est pas son niveau mais plutôt le côté atypique et subversif de ses spectacles. En fait, avant chaque œuvre qu'elle reprend, elle explique l'histoire de sa production au public. Par exemple, avant de jouer *Les polonaises* de Chopin, elle raconte que cette série d'œuvres a été créée pour soutenir les insurrections polonaises contre la Russie du Tsar et qu'elle fut beaucoup reprise dans les ghettos de Varsovie. Ces explications faisant écho à des révoltes ou à

188 MOÏSE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 50.

189 *Ibid.*, p. 88.

190 HORKHEIMER, Max, et ADORNO, Theodor W., *La dialectique de la raison* (1944), op.cit..

des résistances sociales n'ont pas leur place dans les théâtres : il lui a déjà été dit que si elle arrêta de parler, elle pourrait jouer. Plusieurs artistes grenoblois affirmaient, au cours d'une conférence en 2019 sur les arts de rue¹⁹¹, que les institutions ne subventionnaient pas des œuvres réellement subversives, mais se servaient d'eux pour enjoliver des projets d'aménagement servant la gentrification. Ils se plaignaient d'ailleurs des aménagements urbains et des transformations des rues en simple lieux de passage marchand, leur empêchant une réelle appropriation artistique de l'espace public.

L'art institutionnel ne semble définitivement pas être le lieu d'une critique politique subversive. Il n'y a donc rien d'étonnant dans un affaiblissement important de la force critique de la danse hip-hop présente au sein des institutions. Ces quelques mots de Claudine Moïse confirme cela :

Mais il n'a pas voulu partir à Paris, il fallait continuer la lutte à Toulouse. Le succès passe par les ruptures avec son propre espace, lui continue la lutte dans son quartier¹⁹²

La sociologue parle ici de Abdul Djouri, danseur hip-hop qui a fait partie des Olympic Starz (*crew* hip-hop toulousain). Il a connu les paillettes, les scènes et les médias mais a, néanmoins, décidé de retourner dans sa cité. L'utilisation du terme « lutte » nous prouve bien ici le caractère politique émancipateur au sein de la danse hip-hop autonome se perdant sur les devants de la scène institutionnelle.

Or, nous avons dit, qu'avec l'institutionnalisation, le mouvement hip-hop de rue s'affaiblissait petit à petit : la dimension critique de la danse hip-hop connaît donc un affaiblissement général.

b) « Le contrôle social du sentiment d'injustice et de son expression »

Cette situation rappelle ce que nomme Axel Honneth de « contrôle social du sentiment d'injustice et de son expression » dans *La société du mépris*. Pour lui, il y a certains processus qui viennent limiter l'expression de l'expérience de mépris, ainsi que la conscience qu'ont les individus concernant une situation d'injustice qu'ils subissent :

191 « Les arts ont droit de cité! Biennale de la ville en transition. Quelle place pour les arts dans l'espace public ? », conférence du 14 mars 2019 au Prunier Sauvage, Grenoble.

192 MOÏSE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 36.

Ces processus de contrôle de la conscience morale ont pour tâche de réprimer assez tôt l'expression des sentiments d'injustice, pour que le consensus de la domination sociale ne se trouve pas remis en cause. Aussi faut-il voir dans ces techniques de contrôle des stratégies qui assurent l'hégémonie culturelle de la classe dominante en limitant implicitement les possibilités de formuler les expériences d'injustice.¹⁹³

Des processus d'exclusion culturelle viennent entraver, pour le philosophe, les possibilités d'expression symboliques ou sémantiques. Ce qui est communiqué étant légitimé selon le niveau d'instruction, ces processus privent d'expression les personnes dominées : « [ces mécanismes] mettent à mal la capacité symbolique et langagière de l'individu et bloquent de cette manière l'expression de l'injustice sociale »¹⁹⁴. La soumission des danseurs hip-hop aux acteurs du monde contemporain et la suppression de leur gestuelle ne correspondent-elles pas à la délégitimation de leur langage, corporel, bloquant alors la communication de leurs sentiments de colère et d'injustice ?

Plus encore, l'institutionnalisation de la danse hip-hop, avec ses conséquences sur le hip-hop de rue, s'apparente à ce que nomme Axel Honneth de « processus d'individualisation institutionnelle ». Ce dernier correspond à une valorisation des prises de risques individuelles, à la mise en concurrence, à la culture du rendement et à la destruction des liens de voisinage. Tout cela consiste alors en la limitation des conditions spatiales, sociales et culturelles permettant aux individus de faire groupe, de prendre conscience d'une situation d'injustice partagée par ses membres, et d'exprimer collectivement les sentiments d'injustice. Ceux-ci sont alors individualisés. Axel Honneth affirme :

Mon hypothèse est que des processus de ce genre peuvent aussi être compris comme des composantes d'une politique d'individualisation destinée à contrôler les sentiments d'injustice sociale : ils atomisent l'expérience des conditions de vie et rendent ainsi plus difficile l'identification communicationnelle de l'injustice sociale.¹⁹⁵

L'institutionnalisation de la danse hip-hop semble correspondre à ce processus. En empêchant l'expression libre du danseur institutionnel, en mettant les danseurs en concurrence pour

193 HONNETH, Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique* (2006), *op.cit.*, p. 213.

194 *Ibid.*, p. 215.

195 *Ibid.*, p. 216.

le nombre de places limité au sein des institutions, et en affaiblissant les relations au sein de la communauté hip-hop, elle entrave effectivement la possibilité d'exprimer collectivement les sentiments d'injustice. Plus encore, en donnant de l'importance aux parcours individuels et en participant à l'illusion méritocratique, elle entrave une prise de conscience collective concernant les inégalités, les injustices et le mépris subis par les personnes des quartiers défavorisés.

3) « *La reconnaissance comme idéologie* »

Nous avons ainsi vu que l'institutionnalisation de la danse hip-hop, si elle semblait en premier lieu être reconnaissance artistique et possibilité d'une reconnaissance publique des inégalités subies par les personnes des banlieues populaires, n'est, en réalité, rien de tout cela. Pire, elle est l'affaiblissement de la critique politique contenue dans la danse hip-hop originelle. En cela, elle s'apparente énormément au concept de l'« idéologie de la reconnaissance » défendu par Axel Honneth.

a) L'idéologie de la reconnaissance selon Honneth

Dans *La société du mépris*, Honneth présente une forme de reconnaissance qui est, en réalité, une « fausse » reconnaissance : une reconnaissance trompeuse et génératrice de soumission. Cette reconnaissance idéologique sert à maintenir les rapports de domination en supprimant le sentiment de mépris et d'injustice et en empêchant, donc, toute possibilité de dénonciation et de lutte.

Pour le philosophe, en reconnaissant positivement certains comportements, les pouvoirs publics de nos sociétés capitalistes poussent les individus à adopter certaines attitudes. Les individus ayant besoin de reconnaissance pour la formation de leur identité, comme nous l'avons vu au chapitre 4, se conforment, en effet, à ces attentes. Or, cette reconnaissance peut être idéologique au sens où elle ne confère pas réellement davantage d'autonomie aux individus comme cela doit être pourtant le cas. Elle sert plutôt le maintien de la domination sociale et la productivité.

Honneth donne trois exemples pour illustrer la forme idéologique de la reconnaissance : les éloges donnés à l'esclave pour sa docilité ; la célébration de la «bonne mère de famille» à l'Église ou dans les médias ; les éloges faits au brave soldat. Ces exemples de reconnaissance sociale relèvent de la pure idéologie. Ils poussent les individus à adopter, sans contrainte, une soumission

volontaire : obéir sans broncher à son maître ; être une parfaite femme au foyer en servant ses enfants et son mari ; être un bon citoyen en risquant sa vie pour des intérêts qui ne nous concernent sans doute pas. Ces comportements ne servent que les dominations en place et les intérêts capitalistes.

Ces formes idéologiques de reconnaissance se distinguent, pour Honneth, des formes « appropriées » qui, quant à elles, permettent un réel accroissement de l'autonomie des individus. Ces deux formes ont pourtant beaucoup de points communs, et c'est en cela que la reconnaissance idéologique est dangereuse : la distinguer de la reconnaissance appropriée est difficile. Toutes deux expriment la valeur d'un individu, ou d'un groupe, lui permettant de se rapporter à lui-même de manière positive. Toutes deux sont crédibles en confirmant des qualités réelles, et sont rationnelles en faisant référence à nos valeurs morales.

La forme appropriée de la reconnaissance se distingue de la forme idéologique en tant que sa finalité première est la reconnaissance elle-même, et non pas le façonnage des comportements : « la reconnaissance devrait être comprise comme le caractère générique des différentes formes prises par une attitude pratique dont l'intention première consiste en une certaine affirmation du partenaire d'interaction »¹⁹⁶.

Mais comment se rendre compte de cela ? Comment savoir si l'intention de la personne ou de l'instance qui fait acte de reconnaissance a pour but cette dernière elle-même ou la conformité des individus à ses attentes ? Pour Honneth, la solution réside dans la réalisation matérielle de la reconnaissance. En effet, une forme appropriée doit s'exprimer dans des comportements et dans des mesures (règles, lois ou routines institutionnelles) adaptées. Elle ne peut se réduire à des mots ou à des symboles. Sinon, il s'agit d'une forme idéologique :

Il est probable que ces idéologies soient identifiables par leur incapacité structurelle de pourvoir aux conditions matérielles de réalisation effective des qualités nouvelles des personnes concernées : entre la promesse évaluative et la réalisation matérielle se creuse un abîme dont la caractéristique est l'impossibilité de mettre en accord les présupposés institutionnels de la reconnaissance avec l'ordre social dominant.¹⁹⁷

C'est donc l'écart entre l'expression d'une reconnaissance et sa réalisation matérielle qui permet de détecter une forme idéologique de reconnaissance.

196 *Ibid.*, p. 254.

197 *Ibid.*, p. 272.

Pour comprendre davantage cela, présentons un exemple utilisé par Honneth : celui de la récente utilisation de l'expression « travailleurs-entrepreneurs » pour désigner les salariés dans les secteurs de l'industrie et du service de nos sociétés capitalistes. Par cette expression, des qualités d'autonomie, de flexibilité et de créativité sont reconnues chez les salariés. En tant que ces qualités sont positives, et sans doute crédibles aux yeux des destinataires, les salariés s'identifient et se sentent valorisés. Mais, par cette reconnaissance, l'emploi est envisagé comme l'expression autonome des compétences des salariés : l'idée de l'auto-réalisation individuelle y est renforcée. Autrement dit, il y a donc l'idée que si les salariés veulent réussir, ils le peuvent, car ils en ont les compétences et l'autonomie. Mais, donc, s'ils échouent, cela est de leur responsabilité. Cela conduit les salariés, qui s'identifient positivement à ces qualités, à accepter davantage de tâches, chose nécessaire pour le système productiviste. Or, Honneth affirme que les dispositions institutionnelles permettant une véritable réalisation de ces nouvelles valeurs manquent. Il soulève le fait que les salariés sont contraints, dans des conditions inchangées, de simuler des motivations, de la flexibilité et des compétences, là même où tout support, pour rendre cela réellement possible, fait défaut. Il s'agit donc bel et bien d'une forme idéologique de la reconnaissance : son énoncé est positif et crédible, il pousse les individus à se soumettre volontairement à plus de travail, et il n'a pas de concrétisation matérielle.

b) L'institutionnalisation de la danse hip-hop : une reconnaissance idéologique

En se voulant être, en apparence, la reconnaissance de la danse hip-hop comme un art et la reconnaissance des danseurs hip-hop comme des individus dotés de qualités artistiques et individuelles, l'institutionnalisation présente une forme de reconnaissance positive, crédible et rationnelle. Mais, en soumettant ces mêmes danseurs aux directives d'artistes contemporains, en entravant leur gestuelle et, par-là même, leur autonomie, cette reconnaissance semble être de l'ordre idéologique : elle entrave une réelle réalisation de soi autonome et la réalisation matérielle manque. Dans les faits, dans les dispositions institutionnelles, elle devrait effectivement être un accroissement de l'autonomie de ces danseurs : une réelle hausse de leur pouvoir décisionnel, notamment par des postes de chorégraphes ou de directeurs, tout cela en étant artistiquement indépendant (notamment en ne devant guère se conformer à la gestuelle contemporaine). Mais, comme nous l'avons vu, il n'en est rien.

Le processus de l'institutionnalisation de la danse hip-hop a donc été une idéologie de la reconnaissance. Nous avons d'ailleurs vu que cette dernière a servi les intérêts dominants. Elle a, en effet, affaibli la force critique du hip-hop et, donc, la possibilité d'un élargissement des formes appropriées de reconnaissance.

Soyons clairs, si nous critiquons ici l'institutionnalisation et ses conséquences, nous ne pouvons critiquer l'entrée des danseurs sur la scène institutionnelle. Il est logique de désirer échapper à la pauvreté et/ou vivre de sa passion, et, ce d'autant plus, lorsque la forme idéologique de la reconnaissance est difficile à percevoir (ce que les institutions leur offrent est déjà tellement mieux que ce qu'ils peuvent avoir par ailleurs, que cela peut sembler être une reconnaissance appropriée). D'ailleurs, nous ne nions pas non plus la possibilité que quelques danseurs ne subissent pas les normes contemporaines en y découvrant un rapport au corps qui les satisfasse pleinement.

Mais, tout cela n'empêche pas de révéler les conséquences de l'institutionnalisation sur le monde hip-hop dans son ensemble. Cela n'empêche pas de réaliser que l'institutionnalisation a affaibli la force critique du hip-hop. Cela n'empêche pas d'admettre que les quelques danseurs hip-hop, parvenant à se conformer aux attentes de la culture légitime, travaillent majoritairement dans un rapport de soumission à des acteurs extérieurs au monde hip-hop et à des normes contemporaines. Cela n'empêche pas de critiquer le fait que les danseurs, qui ne parviennent pas à cette conformité, ou qui la rejettent, sont voués à l'exclusion. Comme disait Merleau-Ponty, « ta liberté ne peut se vouloir sans sortir de sa singularité et sans vouloir la liberté »¹⁹⁸.

198 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p. 521.

Partie 4

-

**La récupération de la danse hip-hop par le capitalisme en France et
ses conséquences politico-sociales**

Chapitre 8 – De l’institutionnalisation à la commercialisation de la danse hip-hop : le triomphe de l’idéologie néo-libérale

L’institutionnalisation de la danse hip-hop a affaibli sa force libératrice et critique, notamment en la sortant de son autonomie vis-à-vis de l’argent et en étioquant un mouvement collectif de rue fort. Or, en cela, elle est individualisation et rapprochement avec le capitalisme. Le début de la commercialisation de la danse hip-hop française dans les années 2000 a grandement renforcé cette réalité, et, particulièrement, l’adoption des valeurs libérales.

1) *Les valeurs néo-libérales*

a) Axel Honneth et le principe d’auto-réalisation de soi

Dans *La société du mépris*, le philosophe Axel Honneth traite des « pathologies sociales » : « par pathologies sociales, j’entends des relations ou des évolutions sociales qui portent atteinte, pour nous tous, aux conditions de réalisation de soi »¹⁹⁹. Ces conditions renvoient principalement aux trois formes de reconnaissance dont les individus ont besoin, comme nous l’avons étudié au chapitre 4 : l’amour, le respect juridique et l’estime sociale. Son constat est clair : le système capitaliste néo-libéral est tel qu’il entrave les conditions d’une auto-réalisation pour tous et produit, fatalement, des pathologies sociales. Or, ce système présente des convictions et des pratiques qui viennent atténuer la possibilité d’une critique : « les conditions sociales produisant la pathologie des sociétés capitalistes ont pour spécificité structurelle précisément de dissimuler les faits qui devraient tout particulièrement occasionner la critique publique la plus massive »²⁰⁰.

Ce qu’Axel Honneth appelle les « paradoxes du capitalisme » jouent ce rôle de dissimulation d’une réalité critiquable. Expliquons. Le système capitaliste se présente comme le porteur de certains idéaux, dont la réalisation se trouve, dans la réalité de son fonctionnement, complètement entravée. Ces idéaux servent, en fait, de légitimation des contraintes et des exigences du productivisme et du consumérisme.

199 HONNETH, Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique* (2006), *op.cit.*, p. 179.

200 *Ibid.*, p. 114.

C'est particulièrement le cas du principe d'auto-réalisation de soi qui s'ancre dans le processus de l'individuation. Ce dernier correspond à une évolution historique par laquelle les individus se sont affranchis des liens traditionnels et ont pu accéder à une plus grande liberté de choix. Ce fut le cas, en France, pendant les Trente Glorieuses. La croissance économique, l'État Providence et, notamment, la démocratisation de l'école, ont permis à beaucoup d'individus de connaître l'ascension sociale et, donc, d'échapper, en partie, à l'hérédité. Les choix offerts à ces individus se sont multipliés : ils avaient davantage de pouvoir décisionnel concernant leurs études, leurs formations, leurs emplois ou encore les biens qu'ils consommaient (le niveau de vie et le nombre de produits de consommation s'étant accrus à cette période). L'idée d'une construction autonome et, par là même, authentique de l'individu, s'est alors imposée comme un principe, un idéal.

Cette réalité présentait déjà un revers négatif à l'époque : la hausse de l'individualisme. L'individuation et l'idéal d'authenticité étaient, en effet, synonymes d'un recentrement sur les intérêts individuels, d'une individualisation des parcours et des formes d'existence, et, enfin, d'une hausse de l'isolement. Mais, c'est avec la révolution néo-libérale des années 1980, qu'individuation et idéal d'authenticité ont clairement conduit à des pathologies sociales. La réalisation effective du principe d'auto-réalisation de soi s'est vue entravée par les conditions socio-économiques alors même que ce dernier restait une valeur affichée du capitalisme. La fin de la croissance des Trente Glorieuses et le recul de l'État Providence ont, en effet, conduit à la diminution des possibilités d'ascension sociale et au retour du lourd poids des inégalités de départ. Or, les individus continuaient, et continuent encore beaucoup, de croire en la méritocratie. Comment expliquer ce paradoxe ?

Depuis la révolution néo-libérale, le principe d'auto-réalisation de soi est toujours brandi par le capitalisme et sert le discours de la responsabilité individuelle affirmant que les individus sont, en grande partie, responsables de leur situation. Cette idéologie est, en fait, possible grâce aux conséquences de l'individuation. L'isolement et la diversification des formes d'existence ont, en effet, conduit à la destruction des liens collectifs qui permettaient auparavant une prise de conscience des difficultés d'ascension sociale partagées par un groupe. Ainsi, la réussite et l'échec sont appréhendés principalement dans une perspective individuelle, écartant le poids des déterminismes sociaux. Cela permet alors de justifier les inégalités, les failles, les pathologies sociales du système capitaliste :

Les aspirations à la réalisation individuelle de soi se sont rapidement développées depuis 30 ou 40 ans dans les sociétés occidentales, parce que des processus d'individuation de nature très différentes ont coïncidé à ce moment précis de l'histoire. Les attentes sont désormais tellement intégrées dans le « profil » institutionnalisé sur lequel se fonde la réception sociale, qu'elles ont perdu leur finalité interne et sont devenues un principe de légitimation du système.²⁰¹

L'idéologie de l'auto-réalisation individuelle sert également à légitimer les contraintes du système capitaliste. Elle permet, en effet, de faire accepter à l'individu, se sentant responsable de sa situation, les différentes exigences du système capitaliste : l'abaissement de la frontière entre la vie privée et la vie professionnelle ; la flexibilité au travail ; la mobilité géographique ; la course au rendement ; etc. Tout cela conduit, pour Axel Honneth, à de la souffrance : souffrance au travail ; burn-out ; affaiblissement des liens affectifs : dévalorisation de soi lorsque les objectifs ne sont pas atteints ; etc. Celui qui ne parvient pas à se soumettre à ces exigences et à s'intégrer au système capitaliste souffre également (en plus, évidemment, de la souffrance économique déjà là) : il se sent entièrement responsable de sa situation et subit les discours culpabilisants.

Le principe idéologique de l'auto-réalisation individuelle légitime ainsi les pathologies sociales tout en en créant de nouvelles.

b) « Le nouvel esprit du capitalisme »

Cette idéologie d'auto-réalisation de soi, présentée par Honneth, fait partie de ce que Luc Boltanski et Eve Chiapello appellent « le nouvel esprit du capitalisme ». Celui-ci se définit comme un ensemble de croyances idéologiques, apparu dans les années 1970, permettant de justifier le système capitaliste en place et de, par là même, motiver les individus à se plier à ses exigences.

Au cours de ces années, le système est passé d'une organisation fordiste à une organisation en réseau et par projet, fondée sur la flexibilité. Comme Honneth, Boltanski et Chiapello montrent qu'il y a eu des réelles avancées sociales dans un premier temps, mais que, dès les années 1980, les déplacements du capitalisme ont repris ces mêmes acquis (retour du chômage, apparition du travail partiel et précaire, hausse des inégalités) : « le capitalisme a bien évolué dans le sens d'une

201 *Ibid.*, p. 311.

réduction des formes plus anciennes d'oppression mais au prix, détecté avec retard, d'un renforcement des inégalités »²⁰².

L'évolution du système se faisant au détriment d'une sécurité matérielle et psychologique, ce dernier est alors justifié selon l'idéal d'auto-réalisation de soi, relié à l'illusion méritocratique et au discours de responsabilité individuelle que nous avons vus plus haut. Boltanski et Chiapello montrent, en effet, que les valeurs d'autonomie, de liberté et d'authenticité se retrouvent dans l'ensemble de la littérature et du discours managériaux des années 1990.

Mais, en cela, l'idéologie capitaliste ne permet pas seulement de justifier son évolution : elle permet également de répondre à la critique de mai 68, d'incorporer ses valeurs, et, par-là même, d'évincer toute critique. Expliquons. Les auteurs font la distinction entre deux types de critiques à l'encontre du capitalisme : la critique artiste et la critique sociale. La première porte principalement sur le désenchantement du monde et la destruction de l'authenticité des individus et des objets. Il s'agit de la critique présente en mai 68. La critique sociale, quant à elle, porte davantage sur les inégalités et la misère. Le nouvel esprit du capitalisme, tel que nous l'avons esquissé précédemment, permet de répondre à ces deux critiques. A la première, en se voulant être la possibilité d'une quête d'authenticité par une auto-réalisation de soi. A la seconde, en se voulant être un système méritocratique, et, en diffusant la croyance que le succès de certains permet le bien commun (tel la « main invisible » de Adam Smith).

Boltanski et Chiapello donnent d'ailleurs des précisions sur l'effacement de la critique sociale : l'apparition d'une vaste classe moyenne a affaibli la conscience de classe ainsi que les éléments de la critique sociale traditionnelle. En effet, cette dernière portait, dans la tradition marxiste, sur les inégalités et l'exploitation subies par le prolétariat. Or, dans le nouveau système, il s'agit davantage d'une exclusion que d'une exploitation des plus faibles. Les exclus ne constituent guère une classe homogène, les responsables sont difficilement identifiables (contrairement à la bourgeoisie auparavant) et, comme nous l'avons vu, la faute est reportée sur l'individu. « L'exclusion se présente donc comme un destin (contre lequel il faut lutter), non comme le résultat d'une asymétrie sociale dont certains hommes tireraient profit au détriment d'autres hommes. L'exclusion ignore l'exploitation »²⁰³. La critique sociale traditionnelle est invalidée, une nouvelle est difficile.

202 BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, 2011, p. 92.

203 *Ibid.*, p. 480.

Ainsi, l'absorption des valeurs de la critique artiste de mai 68 a permis au système libéral de se légitimer et d'affaiblir toute critique à son encontre. Cela montre « l'incroyable malléabilité du processus capitaliste capable de se couler dans des sociétés aux aspirations très différentes à travers le temps (...) et de récupérer les idées de ceux qui étaient ses ennemis à la phase antérieure »²⁰⁴.

2) L'évolution de la danse hip-hop et l'idéologie néo-libérale

Maintenant que nous avons étudié les valeurs libérales, nous allons voir en quoi l'évolution de la danse hip-hop s'est réalisée en adéquation avec celles-ci.

a) La commercialisation de la danse hip-hop

Après le processus d'institutionnalisation, la danse hip-hop a connu une autre évolution en France : sa commercialisation. Si la danse institutionnelle est la danse qui s'effectue dans les théâtres et les festivals organisés par des institutions culturelles publiques, la danse commerciale est plutôt celle qui s'effectue dans les cours d'écoles privées²⁰⁵, dans des concerts, dans les clips ou encore dans les films à grandes audiences.

La commercialisation de la danse hip-hop s'est d'abord réalisée aux États-Unis. En 1983, déjà, le danseur Mr Freeze fait une prestation dans le célèbre film *Flashdance*. Il était, au début, réfractaire : il n'avait aucune envie de diffuser sa danse à grande échelle de peur qu'on lui copie ses figures. Il avoue alors que ce qu'il l'a motivé à accepter ce travail a été la paie²⁰⁶. C'est le début du rapprochement entre danse hip-hop et commerce. Après cela, elle apparaît dans de nombreux films et de nombreux clips américains dont la popularité, d'ailleurs, traverse l'Atlantique.

La danse hip-hop présente en France s'est alors vite, à son tour, commercialisée. Les danseurs sont en quête de popularité mais la nécessité financière est là aussi : les danseurs confient que c'est le commercial qui embauche et nourrit, et ce, avant les théâtres. C'est sans aucun doute dans les années 2000 que la danse hip-hop française se commercialise le plus avec son ouverture au show-biz : les danseurs intègrent les clips, les comédies musicales ou encore la Star Academy. Avec

204 *Ibid.*, p. 312.

205 Nous ne parlons pas ici des cours faits en MJC.

206 VECCHIONE, Marc-Aurèle, B-Boys, une histoire du break [documentaire Arte en ligne], Brucker Sara, 2014, arte.tv/fr/videos/RC-014394/bboys/ (page consultée le 24/07/2019).

ce succès médiatique, le nombre de cours de danse hip-hop au sein d'écoles privées explose dès les années 2010.

Les *battles* connaissent également la commercialisation : des compétitions sont organisées à grande échelle, à un niveau national ou international. Ces grands événements présentent des exigences de rentabilité : les *battles* deviennent alors un réel business. Des grandes marques sponsorisent ces événements, des danseurs ne vivent que de ces grandes compétitions.

b) La soumission de la danse hip-hop institutionnelle et commerciale aux valeurs libérales

La danse institutionnelle, nous l'avons vu, est synonyme d'individualisation des parcours et d'affaiblissement des liens au sein de la communauté hip-hop. Elle s'apparente alors au processus de l'individuation et se rapproche des valeurs libérales. En effet, si elle paraît être un moyen de trouver de la reconnaissance, elle semble également être la possibilité d'une auto-réalisation de soi authentique, individuelle. Elle se présente comme le moyen par lequel le jeune danseur hip-hop, grâce à son travail et à sa détermination, pourra s'accomplir tout en subvenant à ses besoins. Or, cette idée d'une auto-réalisation de soi authentique se perd dans la nécessaire soumission aux contraintes contemporaines et institutionnelles. Ce qui est décrit par Honneth, Boltanski et Chiapello au niveau de la société toute entière - l'absence d'une possibilité effective d'une auto-réalisation de soi authentique, alors que cette dernière est brandie en principe - s'apparente ainsi à ce qui se joue, dans une plus petite échelle, au niveau institutionnel.

Plus encore, l'activité du danseur institutionnel et du danseur commercial (le danseur qui pratique la danse commercialisée)²⁰⁷ s'apparente grandement à celle, du manager ou du salarié d'entreprise dès les années 1970, telle que la décrivent Boltanski et Chiapello. D'abord, comme le manager, le danseur hip-hop fonctionne par projets. Son activité se divise, en effet, entre différents spectacles, clips, films ou cours. Cette réalité nous conduit d'ailleurs à préciser qu'un danseur institutionnel peut également être un danseur commercial : beaucoup de danseurs réalisent des projets à la fois au sein des institutions et au sein des structures commerciales. Ensuite, comme le manager, le danseur hip-hop doit maintenir des connexions s'il veut perdurer : il doit être mobile et flexible ; il doit acquérir une bonne réputation et une certaine visibilité au cours de ses différents projets. Les conséquences négatives de cette réalité pour le danseur hip-hop sont alors les mêmes que pour celles de l'employé, telles que décrites par Boltanski et Chiapello. La précarité de l'emploi

207 Nous utilisons ici cette expression de « danseur commercial » pour éviter les lourdeurs.

et les contraintes de flexibilité, de mobilité et de visibilité, s'imposent comme un fardeau pour le travailleur : il est poussé à travailler davantage et ses relations personnelles en pâtissent. N'avons-nous pas vu que l'institutionnalisation de la danse hip-hop conduisait à affaiblir les liens au sein de la communauté hip-hop de rue ? Cela est renforcé par la commercialisation : les danseurs, pris dans leurs multiples projets, s'éloignent d'autant plus des autres membres de la communauté hip-hop. Chacun prend des chemins différents, et, ceux qui dansent dans la banlieue sont, fatalement, de moins en moins nombreux.

Tout cela n'a rien d'étonnant : Boltanski et Chiapello affirment eux-mêmes que l'artiste, comme l'intellectuel, doit également se plier aux contraintes du système capitaliste :

Les changements qui ont affecté le système de production culturelle conduisent les artistes et les intellectuels, pour mener à bien leurs projets, à développer une intense activité de connexion avec des personnes et des instances très diverses, d'exploration de réseaux, d'instauration de partenariats, de montages, notamment financiers, de projets (particulièrement, mais non exclusivement, dans le domaine de la recherche ou dans celui des spectacles vivants, théâtre, musique, etc.)²⁰⁸

Si les danseurs se plient à ces différentes contraintes, comme le manager ou l'employé d'entreprise, ce n'est pas seulement par soif d'argent ou de popularité : c'est aussi, sans doute, parce que l'idéologie libérale invisibilise ou légitime les différentes failles, en se reliant à une forme idéologique de la reconnaissance²⁰⁹. Si tous les danseurs étaient pleinement conscients que les contraintes imposées, au sein de la danse institutionnelle et de la danse commerciale, viennent, en réalité, étouffer une réalisation de soi autonome et une réelle reconnaissance, il y en aurait sans doute moins qui seraient dans l'aventure sans porter un discours critique sur ce fonctionnement.

En effet, peu de danseurs professionnalisés (danseurs et chorégraphes au sein des institutions, professeurs de danse, etc.) soulèvent les problèmes posés par l'institutionnalisation et la commercialisation. L'idéologie méritocratique - l'idée selon laquelle si nous le voulons, nous le pouvons - se retrouve même véhiculée par les discours de certains d'entre eux. S'ils ont réussi, c'est, selon eux, grâce à leur force de travail et à leur détermination, et ce, malgré le quartier dans lequel ils sont nés. L'institution et le commerce artistique leur semblent alors être des moyens méritocratiques pour subvenir à leurs besoins et pour se réaliser pleinement.

208 BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), *op.cit.*, p. 438.

209 Nous verrons dans le prochain chapitre que la danse hip-hop commerciale peut faire l'objet, tout comme la danse hip-hop institutionnelle, d'une forme idéologique de reconnaissance.

Chapitre 9 – L’absorption de la danse hip-hop par le capitalisme : conséquences et force du capitalisme

1) Soumission aux valeurs libérales et commercialisation : l’affaiblissement continu de la force libératrice et critique de la danse hip-hop

Les danseurs hip-hop, qui travaillent au sein des institutions ou des structures commerciales, se soumettent aux valeurs et aux contraintes institutionnelles et capitalistes. L’absence de critique de ces normes et valeurs dans leurs discours, voire la légitimation de celles-ci chez certains d’eux, ne font que renforcer la croyance en la méritocratie française et au système capitaliste comme moyen d’auto-réalisation de soi. La conséquence politique est donc claire : la dénonciation des inégalités et de l’expérience de mépris, qui pouvait se faire par la danse hip-hop originelle, s’estompe alors, et peut même se transformer en son contraire.

Cependant, nous n’avons pas encore vu en quoi la danse hip-hop commerciale, en elle-même, est éloignée de toute critique possible, comme nous l’avons étudié pour la danse institutionnelle. Analysons donc plus en détail ce qui se joue dans la danse commerciale.

a) La danse hip-hop commerciale : libération corporelle et sociale amoindrie

Si la danse institutionnelle s’est éloignée du *groove*, cela n’est pas le cas de la danse commerciale. Au contraire, cette dernière plaît parce qu’elle est cet élan vital, en adéquation avec le rythme, qui est alors plaisir et libération corporelle pour ceux et celles qui la regardent et la pratiquent. Cependant, elle n’est pas autant libération corporelle et sociale que ne l’était la danse hip-hop de rue, et ce, pour plusieurs raisons qui s’entremêlent.

À l’image de la danse institutionnelle, d’abord, elle n’est pas le déploiement libre du danseur dans l’espace public : elle ne se pratique majoritairement pas dans la rue.

Elle n’est pas synonyme d’une créativité libre et autonome. Les chorégraphes élaborent des danses pour les clips, les films ou les cours. Leur créativité est donc soumise à l’argent et aux différentes contraintes que cela pose : leur travail doit être délivré en temps et en heure ; il doit répondre aux directives des producteurs ; il doit plaire et se conformer aux phénomènes de mode.

Or, ces contraintes conduisent à une transformation de la danse hip-hop originelle. En effet, ce qui est tendance est plutôt un mélange entre des mouvements hip-hop, et des mouvements appartenant à d'autres styles (modern jazz, voguing, ou dancehall). La danse hip-hop commerciale n'est donc pas celle qui se trouvait dans la rue. Comme pour l'institutionnalisation, nous pouvons dire que la commercialisation de la danse hip-hop, la transformant, ne correspond pas à une réelle reconnaissance artistique de cette dernière. D'ailleurs, dans les quelques films où nous retrouvons une pratique se rapprochant du hip-hop originel, il y a souvent la présence de la danse contemporaine ou classique, des clichés et des caricatures, qui empêchent une réelle reconnaissance artistique de la danse hip-hop, toujours soumise à ce qui n'est pas elle originellement.

La danse hip-hop commerciale n'est donc pas l'expression libre des habitants des quartiers défavorisés. Elle s'éloigne de l'idée marxiste d'extériorisation de soi par le travail non-aliéné. Elle est l'affaiblissement d'un élan créatif libre et autonome, permettant une libération corporelle et sociale, et cela est renforcé par le fait qu'elle est loisir et produit de consommation pour les spectateurs et les élèves.

Ces derniers, en effet, ne font que consommer les chorégraphies qui leur sont montrées et/ou apprises. Les élèves ne font que mimer le chorégraphe. La plupart des cours de danse hip-hop ne sont absolument pas l'espace de création ou de *freestyles*. Ils ne sont, souvent, que l'espace où une chorégraphie, qui a été créée en vitesse pour le besoin du cours, est apprise telle quelle et recopiée. D'ailleurs, certains professeurs n'apprennent pas à leurs élèves à déployer leur *groove* : ils n'apprennent que les mouvements chorégraphiques, et tant pis pour ceux qui ne savent pas déjà *groover*.

b) L'absence de critique dans la danse hip-hop commerciale

La danse hip-hop commerciale s'éloigne donc nettement de la libération corporelle et sociale présente dans la danse de rue originelle, et, par là-même, et pour les mêmes causes, de sa force critique. Parce qu'elle n'est pas l'expression libre et autonome des habitants des quartiers défavorisés, et qu'elle est soumise aux phénomènes de mode ainsi qu'à l'argent, elle ne peut réellement être critique. Elle est, sans aucun doute, davantage l'expression d'une colère ou d'une agressivité que la danse hip-hop institutionnelle. Mais, elle perd sa force critique en servant le

divertissement et le défoulement : « le hip-hop devient alors paillettes, sensations fun, image déformée de la danse qu'elle est en réalité, puisant dans la révolte et l'énergie »²¹⁰.

Elle sert le divertissement par sa présence dans les clips, où elle est beaucoup soumise à la valeur de l'argent et/ou n'est qu'un élément de plus pour plaire, et par sa présence dans les films (américains à gros budgets pour la plupart), où elle est souvent caricaturée et éloignée de quelconques critiques politiques. Au contraire, nous y retrouvons souvent l'idée de « si on veut, on peut ». Elle sert le défoulement en tant qu'elle est enseignée, dans des écoles de danse privées, à des individus majoritairement intégrés au système (cela ne fait aucun doute au vue du prix des cours) qui la pratiquent comme un moyen de relâcher la pression et de s'amuser un peu après une longue journée de cours ou de travail. Elle permet ainsi aux individus de supporter plus facilement les contraintes imposées par le système capitaliste.

La danse hip-hop commerciale n'est donc absolument pas critique. De plus, à l'image de la danse institutionnelle, elle affaiblit les liens au sein de la communauté hip-hop et les possibilités d'un mouvement artistique présentant des caractéristiques utopiques. Elle affaiblit donc la possibilité d'une critique par la danse hip-hop dans son ensemble. Plus encore, en présentant, sans aucun doute, davantage les valeurs et l'idéologie capitalistes que la danse institutionnelle ne le fait, elle sert un discours qui va dans le sens contraire de la critique présente dans la danse hip-hop de rue originelle.

c) Uniformisation et standardisation de la danse hip-hop

Nous avons vu que, dans la danse institutionnelle, les normes esthétiques contemporaines s'imposent. Dans la danse commerciale, ce sont les phénomènes de mode qui viennent s'imposer comme contraintes esthétiques : les styles de chorégraphies et les musiques tendances sur lesquelles elles sont effectuées. Dans les deux cas, il y a alors une certaine uniformisation de l'art.

Cette uniformisation a déjà été pensée pour l'art en général par les philosophes Adorno et Horkheimer. Dans le chapitre « la production industrielle des biens culturels » de *La dialectique de la raison*²¹¹, ils démontrent que, dans nos sociétés capitalistes, tous les biens culturels sont en réalité semblables, qu'ils ont le même idiome. Pour eux, c'est la production en série, permise par la technologie industrielle, qui a favorisé cette décadence de l'art, cette standardisation. Ces idées font

210 MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 43.

211 HORKHEIMER, Max, et ADORNO, Theodor W., *La dialectique de la raison* (1944), op.cit..

alors écho à ce que nous pouvons observer dans la danse hip-hop commerciale. Nous retrouvons, en effet, des procédés de production en série dans beaucoup de cours de danse hip-hop en école : des salles remplies par des dizaines d'élèves qui se marchent les uns sur les autres ; des cours qui se succèdent toutes les heures ; des dizaines de chorégraphies créées rapidement par le professeur ; etc. Ce fonctionnement rappelle réellement le fonctionnement d'une usine : il s'agit d'un système organisé et rationalisé.

Et, cette rationalisation, est effectivement synonyme d'uniformisation. Précisons davantage. Toutes les chorégraphies commerciales se ressemblent en quelque sorte. Nous l'avons dit, la danse hip-hop commerciale n'est pas l'espace d'une réelle création : les chorégraphes créent des chorégraphies, certes, mais ne sont pas vraiment dans la recherche de nouveaux mouvements comme cela était le cas dans la danse originelle. Pour se faire une idée, il suffit de penser aux danses qui se font dans les clips ou d'observer quelques vidéos de danseurs hip-hop *new style*, comme Nathalie Lucas ou Guillaume Lorentz, pour se rendre compte que les chorégraphies de ces nouveaux danseurs hip-hop se ressemblent toutes, ont le même idiome. Bien sûr, des détails techniques changent, les enchaînements ne sont pas les mêmes, mais comme Adorno et Horkheimer l'expliquent, c'est l'idiome, la manière de s'exprimer, qui est toujours identique.

2) L'uniformisation de l'art comme de la société : la société unidimensionnelle

Dans la danse hip-hop institutionnelle comme commerciale, il y a des manières d'expression qui s'imposent et qui conduisent à une certaine uniformisation de l'art. Les caractéristiques originelles, originales et spécifiques de la danse hip-hop s'y effacent. L'institutionnalisation et la commercialisation ont également conduit à l'affaiblissement du mouvement de rue, autonome et indépendant. Si des danseurs hip-hop luttent, encore aujourd'hui, pour une pratique originelle et autonome, ils sont limités par leur faible nombre et par l'absence d'aides financières institutionnelles ne venant pas contraindre leur art.

Pour toutes ces raisons, les aspects libérateurs et critiques de la danse hip-hop s'affaiblissent. Cependant, ces processus s'inscrivent, en réalité, dans un contexte plus global.

a) Adorno et Horkheimer : la mort de l'imagination et de la critique

Dans *La dialectique de la raison*, Adorno et Horkheimer montrent qu'il n'y a plus, dans l'art, comme dans l'ensemble de la société industrielle, de place pour l'imagination. Cela provient de la standardisation de l'œuvre, de son idiome déjà bien connu du spectateur (du consommateur), de ses symboles et signaux : il n'y a plus de place pour des choses réellement différentes, pour de réelles créations. Cela est synonyme, pour les deux philosophes, d'un essoufflement de la liberté pour l'artiste comme pour tout individu : sans la capacité d'imagination, les individus ne peuvent être autonomes, ne peuvent s'émanciper, ne peuvent être libres. Les possibilités de résistance ou de révolte qui se retrouvaient dans l'art avant l'industrialisation sont étouffées :

Dans la lutte contre les manques et souffrances, qui se sont également exprimés dans la culture et dans l'art, les individus se libèrent. Cependant cette liberté n'existe plus.²¹²

Cela nous rappelle ce que nous avons vu pour la danse hip-hop. En étant l'art des exclus de la société, hors du système institutionnel et commercial, elle était une lutte libératrice contre la souffrance, qui s'est effacée dans son institutionnalisation et sa commercialisation. Si elle a ainsi pu montrer qu'un art autonome et critique était encore possible, de par l'exclusion, elle a prouvé que la société capitaliste ne laissait pas longtemps de place pour une expression des différences et d'une révolte.

La production d'œuvres d'art autonomes, telles que définies par Adorno, véritablement critiques et utopiques, n'existe alors pratiquement plus. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant pour le philosophe : les œuvres d'art s'inscrivent dans un contexte social, sont des faits sociaux, et, dévoilent une réalité. Or, la réalité, c'est l'élan de la société vers l'ultra-libéralisme et vers le tout marchand, où tout n'existe que pour autre chose. Il est donc naturel que cela se retrouve dans l'art, qu'il perde en autonomie.

L'art n'est alors plus qu'un divertissement dans nos sociétés. Les individus se satisfont d'une impression agréable, alors que l'art peut être bien plus que cela comme l'a montré Adorno : « on recouvre ainsi toute expérience artistique prétendument naïve d'un voile de corruption : dans cette mesure, elle n'est pas naïve »²¹³. L'approche de l'art, légitimée dans nos sociétés capitalistes,

212 HORKHEIMER, Max, et ADORNO, Theodor W., *La dialectique de la raison* (1944), *op.cit.*, p. 93.

213 ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* (1970), *op.cit.*, p. 312.

comme simple divertissement, n'est que l'évidence d'une répression omniprésente pour Adorno : les individus s'effacent devant l'émancipation possible, même esthétique.

Ainsi, l'affaiblissement de la force critique et libératrice présente dans la danse hip-hop, de par son institutionnalisation, sa commercialisation, et, notamment, son utilisation comme simple divertissement, n'a rien d'étonnant : il s'inscrit dans un processus sociétal plus global auquel l'art n'échappe pas en tant qu'il se produit dans une société.

b) Herbert Marcuse : « l'homme unidimensionnel »

Nous avons vu avec Adorno et Horkheimer que ce processus, de par la mort de l'imagination et de l'utopie qu'il inclut, présente des conséquences négatives pour l'ensemble de la société. Herbert Marcuse présente et détaille tout cela dans *L'homme unidimensionnel*.

Il démontre, effectivement, que dans nos sociétés industrielles et capitalistes, les capacités d'imagination sont entravées. Les individus ne peuvent que difficilement penser au-delà du cadre industriel et capitaliste. Imaginer un autre fonctionnement sociétal est donc difficile :

La société a restreint, elle a même anéanti l'espace romantique de l'imagination, elle a forcé l'imagination à fonctionner sur des nouveaux fondements où les images sont traduites en possibilités et en projets historiques. La traduction sera aussi mauvaise et aussi faussée que la société qui l'entreprend. Quand elle fonctionnait en-dehors du domaine de la production matérielle et des besoins matériels, l'imagination était simplement un jeu, qui n'avait aucun pouvoir dans l'ordre de la nécessité, et qui servait seulement une logique fantastique, et une vérité fantastique. Quand le progrès technique s'est emparé de l'imagination, il a investi les images de sa propre logique et de sa propre vérité, il a réduit la libre faculté de l'esprit. Mais il a réduit aussi la distance entre l'imagination et la raison.²¹⁴

Dans tous les cas, lorsque des individus essaient d'envisager, pour la société, d'autres systèmes, cela est directement catalogué négativement d'utopie, au sens d'une chose impossible à réaliser. Or, dit Marcuse, c'est la manière positive dont nous percevons nos sociétés qui est utopique, au sens où elle nie la réalité. En effet, la société technologique est destructrice, inégalitaire et irrationnelle. Elle brise les solidarités, elle perpétue les conditions de vie inhumaines

214 MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), Paris, Les éditions de minuit, trad. fr. P. Wittig, 1968, p. 273.

des plus exclus, elle est réification et gaspillage, elle instrumentalise la nature et l'humain, elle soumet l'homme à l'appareil de production :

C'est seulement par l'intermédiaire de la technologie que l'homme et la nature deviennent des objets d'organisation interchangeables. Les intérêts particuliers qui organisent l'appareil auxquels ils sont soumis se dissimulent derrière une productivité et une efficacité universelles. En d'autres mots, la technologie est devenue le grand véhicule de la réification - une réification qui est arrivée à la forme la plus achevée et la plus efficace.²¹⁵

Si ce système est vu positivement, et n'est pas, ainsi, soumis à une réelle critique, c'est pour différentes raisons qui s'entremêlent, montre Marcuse. D'abord, c'est parce qu'il présente des améliorations, de par la hausse générale des conditions de vie, et qu'il crée des sentiments de satisfaction. Or, ces derniers correspondent au contentement de faux besoins créés par et pour le système capitaliste : la volonté d'acquérir des biens et de profiter de services marchands. Mais, les individus ont le sentiment que cela répond à leurs véritables besoins : ils se satisfont donc de leur situation. D'ailleurs, le conformisme, se présentant comme l'unique moyen de bénéficier de ces « bonnes » conditions de vie, ne peut être, dans l'idéologie commune, refusé. Ou alors ce refus relève de la névrose ou de l'impuissance :

Le système établi met tellement en échec la négation qu'elle n'est plus que la parure, politiquement sans pouvoir, du « refus absolu » - un refus qui semble toujours plus « déraisonnable » au fur et à mesure que le système établi développe sa productivité et allège le fardeau de la vie.²¹⁶

Cette pensée est unidimensionnelle : elle est partagée, telle quelle, par la majorité des individus. Et, cela est notamment rendu possible par un langage, lui aussi, unidimensionnel. Le langage dominant, en effet, renforce l'idéologie capitaliste, et ce, parce qu'il rejette ou transforme les éléments qui lui sont oppositionnels. Il transforme le négatif en positif. Il ne permet donc pas un refus, une protestation ou une mise en évidence des contradictions du capitalisme. Au contraire, il enferme la pensée et incite au conformisme :

215 *Ibid.*, p. 191-192.

216 *Ibid.*, p. 279.

Le langage reflète les contrôles, mais surtout il devient lui-même un instrument de contrôle et cela au moment même où il ne transmet pas des ordres mais simplement de l'information, au moment où il fait appel au choix et non pas à l'obéissance, à la liberté et non pas à la soumission.²¹⁷

Il y a dans le langage courant, dans le langage des médias, des politiciens mais également des philosophes, selon Marcuse, un rejet des concepts et des valeurs qui ne peuvent pas faire l'objet d'une démonstration scientifique et/ou d'une conquête de la nature. Ainsi, les idéaux comptent peu et sont mis à l'écart. C'est le cas des concepts universaux, tels que la liberté ou la justice. Ces concepts sont, en effet, utilisés seulement pour traiter des faits particuliers et immédiats. Ils ne sont plus l'abstraction et la transcendance qui rendent possible un saisissement et une critique de la réalité :

Ce qui est en jeu c'est le contenu plein et non expurgé de certains concepts-clés, c'est leur fonction indispensable pour comprendre sans répression la réalité, c'est aussi leur fonction dans la pensée non conforme et critique.²¹⁸

Le langage multidimensionnel est ramené à un langage unidimensionnel auquel ne participent plus les significations conflictuelles qui le mettent en cause ; la signification perd toute dimension sociale explosive.²¹⁹

Si le langage participe à la pensée unidimensionnelle, l'art le fait également de par la « désublimation répressive » dont il fait l'objet. Cette désublimation est en grande partie due, pour Marcuse, à la marchandisation et à la reproduction des œuvres d'art. Elle correspond à l'affaiblissement du potentiel de révolte contenu, auparavant, dans l'art. À l'image du langage, ce dernier ne peut plus, globalement, être oppositionnel ou utopique. En fait, la distanciation artistique qui permet, comme les concepts universaux, une transcendance et une réflexion plus pertinente sur la société, s'affaiblit dans les œuvres selon le philosophe : « la distanciation artistique s'estompe en même temps que les autres modes de négation devant le processus irrésistible de la rationalité technologique »²²⁰.

Marcuse explique que toute tentative de communiquer le négatif sera fatalement absorbée par le système capitaliste, y compris les tentatives artistiques : « la société avec sa fonction

217 *Ibid.*, p. 127.

218 *Ibid.*, p. 233.

219 *Ibid.*, p. 221.

220 *Ibid.*, p. 90.

d'absorption épuise les contenus antagoniques de l'art en les assimilant »²²¹. Il affirme que la rationalité technologique transforme les éléments critiques et transcendants, et, qu'il les intègre à la culture dominante. Ainsi, l'art qui contenait la négation et la protestation - tel que cela était le cas, selon Marcuse, jusqu'au début du 20^{ème} siècle - voit ses caractéristiques oppositionnelles disparaître dans le monde industriel, de par sa reproduction et sa diffusion à grande échelle :

Cette société est capable de réduire progressivement le domaine sublimé qui a représenté, idéalisé et mis en accusation la condition de l'homme. La culture supérieure devient partie intégrante de la culture matérielle. Elle perd, en se transmuant ainsi, beaucoup de sa vérité.²²²

L'œuvre d'art ne peut donc plus constituer une force critique : le système assimile et transforme toutes les forces qui s'opposent à lui. Il s'agit alors d'une société sans opposition, où la pensée, le comportement, le langage et l'art sont unidimensionnels :

Les éléments régulateurs de la raison sont entrés en conflit avec ses éléments subversifs, la pensée positive s'est opposée à la pensée négative, jusqu'à ce que les réalisations de la civilisation industrielle aient assuré le triomphe de la réalité unidimensionnelle et réduit toutes les contradictions.²²³

3) L'évolution de la danse hip-hop ou la démonstration de la force du capitalisme

L'évolution de la danse hip-hop, de par son institutionnalisation et, surtout, de par sa commercialisation, affaiblit sa force utopique et critique, se plie aux valeurs néo-libérales et les diffuse. Cette évolution s'inscrit dans les réalités sociétales déjà décrites, par Adorno et Horkheimer en 1944, puis, par Marcuse en 1964 : le système capitaliste empêche toute critique et toute utopie. Et, ce, notamment, nous venons de le voir, en absorbant et transformant les forces oppositionnelles, à l'image de ce que décrivent Boltanski et Chiapello concernant l'incorporation des valeurs de la critique de mai 68.

Ce que nous venons d'étudier, concernant l'évolution de la danse hip-hop et de sa portée politique, fait bien bel et bien partie de ce processus de récupération. Le capitalisme est parvenu à

221 *Ibid.*, p. 86.

222 *Ibid.*, p. 83.

223 *Ibid.*, p. 148.

absorber la danse hip-hop, et, par là même, à supprimer ses caractéristiques oppositionnelles. D'un art autonome, utopique et critique, elle est devenue, de par sa commercialisation, un divertissement aseptisé de toute dénonciation politique. Pire encore, ce qu'elle pouvait montrer à son origine, c'est-à-dire l'exclusion et l'injustice subies, se transforme en une illusion méritocratique. Le capitalisme est ainsi parvenu à transformer dans cet art le négatif (la critique à son encontre) en positif (les valeurs servant son idéologie).

Cela a, sans aucun doute, été possible grâce à la récupération, par le capitalisme, de la critique de l'uniformisation des modes de vie, présente, notamment, dans *L'homme unidimensionnel*²²⁴. Nous avons vu avec Boltanski et Chiapello, dans *Le nouvel esprit du capitalisme*²²⁵, que la critique de mai 68 comportait la dénonciation de l'uniformisation des formes d'existence. Nous avons également vu que les déplacements du capitalisme ont permis d'y répondre de par des changements dans l'organisation du travail et de par la récupération du principe d'auto-réalisation de soi. Mais, il y a également eu des déplacements dans le but de montrer une offre diversifiée de produits et de services, afin de casser l'image d'uniformité. Et, pour atteindre cet objectif, récupérer ce qui est différent et transgressif, est un excellent moyen.

Marcuse n'avait alors pas tort d'ajouter une note de pessimisme lorsqu'il écrivait sur le potentiel révolutionnaire des exclus au cours des dernières pages de *L'homme unidimensionnel* :

Mais la lutte qui doit apporter la solution ne peut plus avoir les formes traditionnelles. Étant donné les tendances totalitaires de la société unidimensionnelle, les formes et les moyens traditionnels de protestation ont cessé d'être efficaces - ils sont peut-être même devenus dangereux parce qu'ils préservent l'illusion de la souveraineté du peuple.

Cependant, au-dessous des classes populaires conservatrices, il y a le substrat des parias et des « outsiders », les autres races, les autres couleurs, les classes exploitées et persécutées, les chômeurs, et ceux qu'on ne peut pas employer. Ils se situent à l'extérieur du processus démocratique ; leur vie exprime le besoin le plus immédiat et le plus réel de mettre fin aux conditions et aux institutions intolérables. Ainsi, leur opposition est révolutionnaire même si leur conscience ne l'est pas. Leur opposition frappe le système de l'extérieur et de ce fait le système ne peut pas l'intégrer ; c'est une force élémentaire qui viole les règles du jeu et, en agissant ainsi, elle montre que c'est un jeu faussé. Quand ils s'assemblent, quand ils marchent dans les rues, sans armes, sans protection, pour réclamer les droits civils les plus élémentaires, ils savent qu'ils s'exposent aux chiens, aux pierres, aux bombes, à la prison, aux camps de concentration et même à la mort. Leur puissance est derrière

224 MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), *op.cit.*

225 BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), *op.cit.*

toute manifestation en faveur des victimes de la loi et de l'ordre. Le fait qu'ils ne veulent plus jouer le jeu est peut-être un fait qui marque la fin d'une période et le début d'une autre.

Rien ne prouve que ce sera une bonne fin. *Les sociétés établies ont des ressources économiques et techniques telles qu'elles peuvent se permettre des conciliations et faire des concessions aux misérables*²²⁶ ; elles ont des forces armées assez bien entraînées pour faire face aux situations d'urgence.²²⁷

226 Nous soulignons en tant que cela s'apparente énormément à ce qui s'est fait, comme nous l'avons démontré, dans les processus d'institutionnalisation et de commercialisation : concéder un peu de place aux danseurs des quartiers défavorisés, ce qui permet d'amoinrir le potentiel de révolte initialement contenu dans la danse hip-hop.

227 MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), *op.cit.*, p. 279 – 281.

Chapitre 10 – La question des rapports de domination au sein de la danse hip-hop commerciale

Nous avons vu que la commercialisation de la danse hip-hop a affaibli ses forces libératrices et critiques originelles. Nous n'avons, cependant, pas encore analysé, comme nous l'avons fait concernant la danse hip-hop institutionnelle, ce qui pouvait se jouer en termes de relations de dominations - dominations de classe, de race et de genre - au sein de la danse hip-hop commerciale.

1) Danse hip-hop commerciale et sexisme

Si le *groove* et une gestuelle agressive sont davantage présents dans la danse hip-hop commerciale que dans la danse institutionnelle, permettant alors aux femmes une expression allant à l'encontre de certaines normes de genre, les normes sexistes persistent, voire s'aggravent, dans la commercialisation. Intéressons-nous d'abord à la danse commerciale telle qu'elle s'apprend dans les cours d'écoles privées.

a) Les cours de danse hip-hop

Il y a, au sein de ces cours, en très grande majorité des femmes. Ces cours se caractérisent principalement par l'apprentissage de chorégraphies réalisées debout, sans création ni improvisation. Les femmes prennent donc l'habitude de suivre les directives et de ne pas s'affirmer dans un élan vital et dans une extériorisation autonome que leur permettraient créations et improvisations. Elles restent cantonnées aux stéréotypes de genre : suivre des directives et ne pas trop s'imposer. Plus encore, le fait que ces espaces clos soient en très grande majorité occupés par des élèves femmes, renforce la division spatiale sexiste selon laquelle l'espace intérieur est dédié au genre féminin.

Nous pouvons dire que la multiplication des espaces intérieurs pour danser le hip-hop (les cours privés mais aussi, plus tôt, les MJC) ont eu pour effet d'affaiblir le potentiel d'une lutte dans la rue : sans cela, un mouvement d'appropriation de l'espace public des femmes par le hip-hop

aurait eu plus de chances de se produire. L'exemple des Ladies Night, que nous avons vu dans la partie précédente, nous montre que ce potentiel était effectivement bien présent.²²⁸

Aussi, lorsque des garçons sont présents au sein des cours privés, des rôles genrés sont souvent mis en place au sein des chorégraphies. Des mouvements différents s'appliquent, en effet, selon le genre du danseur : des mouvements plus sensuels pour les femmes, des mouvements plus virils pour les hommes, notamment lors de duos homme/femme. Les normes de genre, sexistes, s'appliquent alors, et, sont souvent imposées. Par exemple, lors d'un cours de « street dance » au sein d'une école de danse grenobloise, la professeure a automatiquement dit au seul élève garçon de ne pas faire un geste « sexy », en le remplaçant par quelque chose de plus « viril », alors même que celui-ci appréciait effectuer ce mouvement, et que certaines femmes n'avaient aucune envie de le faire.

Cette division des rôles pour les élèves nous rappelle ce que Sylvia Faure montre concernant le travail des danseurs et danseuses confirmés (professeurs, chorégraphes pour les clips, etc.). Selon elle, il y a une sorte de « division du travail » entre femmes et hommes, qui correspond parfaitement aux normes de genre :

[Il s'agit] d'un ensemble séparé [...] reposant sur une division du travail dans l'activité danse, les filles chorégraphiant et les danseurs s'exerçant aux figures de break danse performantes.²²⁹

Les filles ont un rôle spécifique et quasi exclusif (relatif à une division implicite du travail entre les sexes) à savoir chorégrapier et faire des figures « debout » – les figures de la break dance pouvant exposer le sexe et le bassin des danseuses même s'ils sont dissimulés par les vêtements²³⁰.

b) Le *gangsta rap* et les clips

Mais c'est, sans aucun doute, dans les clips et de par les musiques utilisées dans les cours, que la danse hip-hop commercialisée participe le plus à la diffusion de normes sexistes.

Cela s'explique principalement par le succès du *gangsta rap*. Comme le disent des rappeurs dans le documentaire Arte « Saveur bitume »²³¹, le *gangsta rap* correspond à un style de rap,

228 TESSAUD, Pascal, Paris 8 - La fac hip-hop [documentaire Arte en ligne], *op.cit.*.

229 FAURE, Sylvia, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *op.cit.*, p. 6.

230 *Ibid.*, p. 12.

231 PAVILLARD, Adrien, Saveur Bitume [documentaire Arte en ligne], *op.cit.*.

vulgaire et dépolitisé, dont les valeurs se résument à l'argent, au bling-bling, et aux « belles filles ». Ce rap véhicule des normes sexistes. Les rappers du documentaire expliquent que ce style de rap est désormais vu comme *le rap*. Le rap politisé est, quant à lui, perçu comme ringard et étiqueté de « rap conscient », comme s'il n'était qu'un sous-genre du hip-hop, alors même qu'il était *le rap* des débuts en France.

Or, des professeurs d'écoles de danse réalisent des chorégraphies sur des musiques de *gangsta rap*, ou de musiques s'en inspirant, et la danse hip-hop apparaît dans les clips de ces rappers (ou d'artistes se rapprochant du *gangsta rap*), le plus souvent avec des femmes dénudées (nous ne parlons pas des clips où les femmes ne font que bouger, mais bel et bien ceux où elles effectuent des chorégraphies de hip-hop, le plus souvent *new style*).

2) L'utilisation de la danse hip-hop par les classes moyennes ou supérieures blanches

Nous avons vu, au sein de la partie 2, que la danse hip-hop à ses débuts en France était principalement réalisée par les jeunes habitant les quartiers défavorisés. Les danseurs hip-hop étaient alors majoritairement pauvres, et beaucoup d'entre eux étaient racisés.

Aujourd'hui, la danse hip-hop commerciale est, quant à elle, beaucoup pratiquée par des personnes ne venant pas des banlieues défavorisées, issues des classes moyennes ou supérieures, dont beaucoup sont blanches. Cela n'est évidemment pas un problème en soi. Par contre, cette réalité cache certaines injustices.

a) Le problème financier

La commercialisation de la danse hip-hop a fait d'elle un produit rentable : les cours, les clips et les films génèrent énormément d'argent.

Or, aujourd'hui, beaucoup de professeurs enseignant la danse hip-hop, au sein de cours de « hip-hop *new style* », « street dance » ou « danses urbaines », sont issus des classes moyennes ou supérieures, et n'ont pas participé au mouvement hip-hop de rue originel. Ainsi, la danse hip-hop n'est pas de leur création : ils n'ont pas passé des heures à être dans la recherche de nouveaux mouvements, ils n'ont pas dansé sur un carré de lino, ils n'ont rien partagé au sein de la

communauté hip-hop. Pourtant, ils retirent de cette danse un bénéfice financier qui n'est pas beaucoup acquis par les danseurs originels. Cela peut principalement s'expliquer par le fait que la danse enseignée dans ces cours reprend beaucoup de mouvements hip-hop, mais les mêlent également à d'autres styles, comme le modern jazz, et met à l'écart les mouvements au sol. Les danseurs originels ne se retrouvent donc pas forcément dans ces danses à la mode. C'est, sans doute, pour cette même raison, que les danseurs présents dans les clips ou les films ne sont pas des danseurs hip-hop originels en majorité.

Plus encore, l'argent généré par les cours de danse, les clips ou les films, revient, pour beaucoup, à des acteurs extérieurs au monde du hip-hop voire même de la danse : les directeurs d'école, les producteurs, les maisons de disque. Là encore, ces individus ne proviennent majoritairement pas des banlieues défavorisées et n'ont rien apporté à la danse hip-hop.

Il en résulte que la commercialisation de la danse hip-hop a été un processus qui a permis de générer de l'argent qui, en grande majorité, n'est pas revenu aux personnes qui ont créé, vécu et/ou développé cet art.

Cela rappelle ce qu'évoquent Boltanski et Esquerre dans *Enrichissement : une critique de la marchandise*²³². En effet, si dans ce livre les deux auteurs traitent principalement d'objets, leur analyse se rapproche de celle que nous avons établie pour la danse hip-hop. Ils abordent les difficultés pour un créateur de ne pas se laisser approprier ses inventions du fait que celles-ci peuvent contenir des idées ne pouvant pas faire l'objet de propriété intellectuelle :

Les droits de propriété intellectuels ne peuvent s'appliquer qu'aux œuvres - qu'il s'agisse de choses ou de textes - mais ils ne peuvent pas concerner ce qu'on appelle les « idées ». Or les différences qu'introduit le créateur prennent souvent la forme d'idées, associées - comme on dit dans le jargon - à des « coups », ce qui, si ces idées parviennent à plaire et circulent, les rend aisément appropriables par de nombreux concurrents vis-à-vis desquels le créateur doit maintenir visibles ses différences".²³³

La danse hip-hop, en tant qu'elle est une gestuelle, un ensemble de mouvements et de manières de vivre son corps, provenant de multiples acteurs, s'apparente ainsi à ce qui se joue pour les « idées » : tout cela ne peut faire l'objet d'une propriété intellectuelle.

232 BOLTANSKI, Luc, et ESQUERRE, Arnaud, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

233 *Ibid.*, p. 413.

Les auteurs parlent alors de la nécessité d'un travail de valorisation d'une culture afin de la préserver d'une éventuelle appropriation financière, par des individus extérieurs à sa création et à son développement, venant renforcer les inégalités :

Ce que l'on désigne du terme de culture, quelle que soit la façon dont ce terme est défini, constitue par excellence une ressource commune dont la préservation suppose qu'elle soit considérée comme un bien commun. Toute autre forme de gestion revient à ignorer la plus grande partie de la chaîne de la valeur, c'est-à-dire, concrètement, à ne pas la rémunérer, ce qui conduit à enrichir ceux qui sont déjà les mieux lotis, et, par là, d'accroître les inégalités.²³⁴

[Les laissés-pour-compte sont ceux sans patrimoine] mais aussi, plus radicalement, (...) tous ceux qui appartiennent à des groupes dont l'ancrage dans le passé n'a pas fait l'objet d'un travail collectif de mise en valeur, ni même de mise en forme, de sorte que sa mémorisation, qui est au mieux strictement familiale ou communautaire, non seulement n'apporte aucun profit externe mais peut même constituer un stigmate.²³⁵

Or, des danseurs hip-hop²³⁶ confient qu'ils n'ont pas produit un discours de valorisation du hip-hop, permettant notamment de le définir. Cela aurait pu s'apparenter à ce travail de mise en forme empêchant une récupération déformatrice et génératrice de profits pour des acteurs extérieurs à son mouvement originel.

b) La non-reconnaissance

La pratique de la danse hip-hop commercialisée par des personnes issues des classes moyennes blanches, qui n'ont pas fait participer au mouvement hip-hop originel et qui n'ont pas réellement vécu la communauté hip-hop, ne pose pas seulement un problème financier : il pose également un problème du point de vue de la reconnaissance.

Aujourd'hui, l'apport considérable des jeunes habitant les banlieues françaises à la danse hip-hop est invisibilisé. L'histoire de sa production ne fait pas l'objet d'une considération véritable. Par exemple, les professeurs de danse qui enseignent le hip-hop ne parlent pas de cette histoire. Plus encore, certains d'entre eux, ne la connaissent pas véritablement. Son origine est parfois présentée,

234 *Ibid.*, p. 491.

235 *Ibid.*, p. 447.

236 BRUHAT, Charline, La danse hip-hop à l'épreuve de ses paradoxes : entre expérience artistique déviante et reflet des valeurs de la post-modernité, *op.cit.*

notamment au sein de spectacles, dans une caricature des jeunes des ghettos du Bronx, sans aucune allusion au contexte social. Pire encore, une professeure grenobloise de « street dance », lors d'une de ces chorégraphies s'approchant grandement du *krump*, demandait à ses élèves de « faire les racailles ». Nous y retrouvons alors tout le mépris de classe et de race dont les jeunes habitant les quartiers défavorisés font l'objet, alors même qu'elle gagne de l'argent grâce à un art créé par ces personnes.

La danse hip-hop est devenu, pour la majorité, un phénomène de mode superficiel, une simple activité, invisibilisant le contexte oppressif dans lequel il est né ainsi que le rôle majeur des danseurs hip-hop originels et de rue, pour qui elle était une réelle culture, un art de vivre. Le décentrement nécessaire pour la reconnaissance dont parle Honneth dans *La société du mépris*²³⁷, qui permet de conscientiser, puis d'exprimer, la valeur réelle d'un individu ou d'un groupe d'individu, n'est de toute évidence pas beaucoup de rigueur au sein de la danse hip-hop commercialisée.

c) La question de l'appropriation culturelle

Tous ces problèmes concernant la danse hip-hop commercialisée et les rapports de domination se rapprochent beaucoup du concept d'appropriation culturelle.

Comme l'explique le sociologue Eric Fassin dans un article du Monde²³⁸, celui-ci, né dans les années 1990, se définit comme une récupération, s'inscrivant dans un contexte de domination, d'un élément, ou de plusieurs éléments, d'une culture. Autrement dit, c'est lorsque des individus s'approprient la culture d'un groupe subissant sa domination. Comme l'explique Louis-George Tain, président d'honneur du CRAN (Conseil Représentatif des Associations Noires de France), le problème réside dans les avantages et bénéfices qu'en tirent les dominants, au détriment des personnes dominées, du fait que cela se réalise dans un contexte asymétrique²³⁹. Maboula

237 HONNETH, Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique* (2006), *op.cit.*.

238 S.N., « Eric Fassin : "L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination" », Le Monde, 22 août 2018, lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominat..._5345972_1654200.html (page consultée le 25/07/2019).

239 Du grain à moudre, « LE CLUB : Appropriation culturelle : un débat importé ? », France Culture, Paris, 23/11/2018, franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/du-grain-a-moudre-du-vendredi-23-novembre-2018 (page consultée le 25/07/2019).

Soumahoro, professeure franco-ivoirienne, affirme ainsi que la création artistique reproduit des schémas de domination : elle n'est pas en-dehors de la société²⁴⁰.

N'avons-nous pas vu que la danse hip-hop est utilisée à des fins commerciales dont la plupart des profits (financiers mais aussi en termes de reconnaissance) ne reviennent pas aux créateurs de la culture hip-hop, subissant les oppressions de classe et de race, mais à des acteurs extérieurs à son mouvement, qui eux, ne subissent pas, majoritairement, ces dominations ? Cette réalité et la déformation de la danse hip-hop dans sa commercialisation (et son institutionnalisation) affaiblissant sa force critique, notamment concernant ces rapports de domination, ne font-elles pas que reproduire et maintenir les rapports de domination ?

Définitivement, l'art n'est pas extérieur aux rapports de domination et à la politique :

En tout cas, l'esthétique n'est pas extérieure à la politique. La création artistique doit revendiquer sa liberté ; mais elle ne saurait s'autoriser d'une exception culturelle transcendant les rapports de pouvoir pour s'aveugler à la sous-représentation des femmes et des minorités raciales. L'illusion redouble quand l'artiste, fort de ses bonnes intentions, veut parler pour (en faveur de) au risque de parler pour (à la place de).²⁴¹

240 Le magazine du week-end, « Qui a peur de l'appropriation culturelle ? / Monsanto : un jugement historique », France Culture, Paris, 11/08/2018, franceculture.fr/emissions/le-magazine-du-week-end/qui-a-peur-de-l-appropriation-culturelle-monsanto-le-proces-de-tous-les-dangers (page consultée le 25/07/2019).

241 S.N., « Eric Fassin : "L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination" », *op.cit.*.

Conclusion générale

La danse hip-hop, telle qu'elle se pratique à ses débuts en France, est une réelle libération corporelle. Elle permet, grâce au *groove* et au *freestyle*, de vivre son corps dans une continuité et dans un élan vital. Elle est ainsi délivrée des normes esthétiques oppressant la spontanéité des corps, et, puisqu'elle est véritablement artistique, elle nous libère d'une conception de l'art en fonction de ces critères étouffants. Sa pratique dans la rue est également libération en tant qu'elle permet une réelle habitation de l'espace naturel et culturel.

Mais, parce qu'elle s'effectue par les jeunes des quartiers défavorisés français, subissant l'exclusion, l'inégalité et le racisme - subissant les dominations de classe et de race donc - la libération qu'elle permet a une dimension sociale et politique. La danse hip-hop originelle est, de par sa gestuelle, l'extériorisation et l'expression de la souffrance sociale, s'affranchissant de ce qui ne peut pas être dit par le langage dans la sphère publique. Son déploiement dans la rue, des quartiers défavorisés au centre parisien, permet de pallier l'ennui et la violence de l'espace de la banlieue, et de s'approprier des espaces publics desquels ces jeunes sont habituellement exclus. La danse hip-hop à ses débuts, en étant une expression libre et artistique du danseur, permet une extériorisation et une réalisation de soi authentiques. Aussi, elle permet, principalement grâce aux *battles*, de trouver de la reconnaissance dans le regard de l'autre et de se sentir valorisé. Elle est alors un moyen de pallier le mépris social subi, de s'en délivrer en quelque sorte.

Pour toutes ces raisons, la danse hip-hop originelle est également critique. En étant expression publique de la souffrance sociale subie dans la société française capitaliste, démonstration des capacités et motivations des jeunes de quartiers défavorisés, et modèle d'intégration des différences, elle est une lutte pour la reconnaissance, utopique et dénonciatrice. Sa force critique réside sans doute dans le fait qu'elle est un art autonome au sens de Adorno, notamment en étant éloignée de la sphère marchande et des pouvoirs publics. Or, son évolution en France a été caractérisée par une institutionnalisation et une commercialisation, qui l'ont donc rapprochée du système capitaliste et des instances publiques.

La danse hip-hop a d'abord dû se transformer, pour entrer dans les institutions (les théâtres, les festivals, etc.), en intégrant les normes esthétiques contemporaines. Son institutionnalisation a alors été synonyme de l'abandon du *groove*, du *freestyle*, du *battle*, de la pratique dans la rue, mais aussi d'une expression autonome du danseur hip-hop. Puisque ce dernier est obligé de modifier sa

gestuelle pour intégrer la scène institutionnelle, en se pliant aux normes contemporaines, sa pratique en institution n'est effectivement pas libre. Cette dernière n'est donc pas la création ou la prestation artistique autonomes, permettant une authentique extériorisation et réalisation de soi. Plus encore, la danse institutionnelle s'effectue dans les schémas de domination de classe et de race : ceux qui donnent les directives, au sein des institutions, ne proviennent pas, en majorité, des quartiers populaires. La possibilité, de par une extériorisation de soi autonome, d'une reconnaissance dans le regard de l'autre palliant le mépris de classe et de race, est alors amoindrie. Pour toutes ces raisons, la danse institutionnelle a perdu les aspects de libération corporelle et sociale qui se trouvaient dans le hip-hop à ses débuts. Mais, elle a également perdu sa force critique. En effet, puisqu'elle n'est plus l'expression libre des danseurs hip-hop, elle n'est plus l'extériorisation de la souffrance sociale. Elle n'est pas la dénonciation de l'injustice subie.

La danse commerciale, telle qu'elle peut se trouver au sein des cours d'écoles privées ou dans les clips, s'éloigne également de la libération et de la critique sociales présentes dans le hip-hop originel. En effet, les rapports de domination de classe et de race sont présents : les directives, comme dans la danse institutionnelle, sont données par des personnes issues de milieux plus aisés, tandis que beaucoup d'individus, n'ayant pas participé au mouvement hip-hop et ne provenant pas des quartiers défavorisés, bénéficient d'un apport financier grâce à la récupération de la danse hip-hop. Aussi, la gestuelle de la danse commerciale est soumise aux effets de mode, et s'éloigne alors du *break*, du *freestyle* et de l'espace de la rue. Elle n'est pas une extériorisation de soi autonome en tant qu'elle doit se soumettre à ce qui est tendance et aux directives des producteurs. Elle n'est donc pas une libération sociale. Pour ces raisons, reliées au fait qu'elle soit soumise à l'intérêt financier et que les musiques sur lesquelles elle s'effectue véhiculent des valeurs capitalistes, elle n'est également pas critique.

Au contraire, en permettant l'intégration de personnes venant des quartiers populaires, la commercialisation, mais aussi l'institutionnalisation de la danse hip-hop, ne semblent que diffuser l'illusion de méritocratie et d'auto-réalisation de soi, fondements de l'idéologie capitaliste. Expliquons. Puisque les danses hip-hop institutionnelle et commerciale obligent le danseur à se soumettre à des normes l'éloignant du hip-hop originel, elles ne constituent en rien la possibilité d'une réalisation de soi autonome uniquement méritée par du travail et du talent. Le processus méritocratique permettant l'auto-réalisation de soi est alors illusion. Pourtant, l'institutionnalisation et la commercialisation semblent être ce processus pour deux raisons qui s'entremêlent. D'une part,

parce qu'elles sont en apparence réelle reconnaissance artistique. Or, nous avons bien vu que, dans les faits, elles ne le sont pas étant donné que cette reconnaissance de la danse hip-hop est soumise à des normes qui lui sont extérieures. D'autre part, parce que les discours des danseurs professionnels renforcent l'illusion de méritocratie et de reconnaissance : ils ne pointent pas du doigt cette nécessaire soumission, ni, donc, les difficultés de professionnalisation et d'intégration pour des danseurs hip-hop des quartiers populaires, ne souhaitant pas ou ne parvenant pas à se soumettre aux normes imposées.

Par conséquent, les danses hip-hop institutionnelle et commerciale sont éloignées de la critique politique présente dans la danse hip-hop originelle. Elles servent l'idéologie capitaliste et invisibilisent les oppressions de classe et de race qu'elles reproduisent. Aussi, parce que leurs processus ont affaibli le mouvement hip-hop de rue - puisque les danseurs cherchant à se professionnaliser n'ont plus le temps d'en faire partie - l'institutionnalisation et la commercialisation de la danse hip-hop ont affaibli sa force critique *dans son ensemble*. Le potentiel d'émancipation et de lutte contre les dominations s'est alors essoufflé.

L'évolution de la danse hip-hop confirme donc les propos des philosophes de l'école de Francfort (Adorno, Horkheimer et Marcuse) ainsi que de Boltanski et Chiapello : le système capitaliste est oppressif ; il empêche l'art utopique et critique, et ce, notamment, en absorbant et transformant les forces artistiques oppositionnelles et antagoniques. Sa capacité à se déplacer, à intégrer les critiques pour mieux les étouffer, est flagrante avec l'exemple de la danse hip-hop. Aussi, l'évolution de cette dernière témoigne que l'art n'est pas indépendant de la réalité sociale ou des rapports de domination. Ce que nous avons étudié concernant le sexisme vient confirmer ces deux conclusions : il est présent depuis le début au sein de la danse hip-hop (comme dans l'ensemble de la société), mais la commercialisation de cette dernière a renforcé sa présence et a entravé la possibilité d'une lutte émancipatrice des femmes dans et par le hip-hop originel. Les rapports de domination et le capitalisme ne sont définitivement pas en-dehors de l'art.

Cependant, des danseurs et des danseuses luttent, encore aujourd'hui, pour une pratique hip-hop davantage émancipatrice et fidèle à ses origines. Cela est notamment le cas au sein des MJC (les Maisons des Jeunes et de la Culture) que nous n'avons pas étudiées au sein de ce mémoire. La danse des MJC dépend de subventions socio-culturelles et ne semble donc pas réellement reconnue comme un art. Ce qui est sûr, c'est que cette pratique du hip-hop est invisibilisée par les danses institutionnelle et commerciale. Or, à l'image de la danse hip-hop à ses débuts en France, elle nous

paraît être un objet philosophique intéressant. Quel type de libération permet-elle ? A quelles difficultés doit-elle faire face ? Attire-t-elle moins de jeunes que cela n'était le cas à ses débuts à cause de son image médiatique ?

Comme nous l'avons dit en introduction, les danseurs hip-hop ont des choses à nous dire sur nous, sur la société, sur la liberté. Aujourd'hui, c'est spécifiquement les danseurs hip-hop qui luttent, et les jeunes des quartiers défavorisés, de par leur regard actuel sur la danse hip-hop comme sur la société, qui semblent avoir beaucoup de choses à nous révéler. Or, ils ne font que trop peu l'objet d'un intérêt philosophique :

Que les banlieues soient aussi des lieux d'acharnement à vivre, de larmes et d'espoir contre tout espace de réclusion, suscite peu d'attention.²⁴²

242 MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, op.cit., p. 129.

Bibliographie

Ouvrages philosophiques

- .ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* (1970), trad. fr. P. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.
- .BEAUQUEL, Julia, et POUIVET, Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, PUR, 2010.
- .BEAUVOIR (de), Simone, *Le deuxième sexe, I* (1949), Paris, Gallimard, 1986.
- .BERGSON, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), Grenoble, Édition numérique Pierre Hidalgo, 2011, ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson_essai_conscience.pdf (page consultée le 24/07/2019).
- .BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2013.
- .BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, 2011.
- .BOLTANSKI, Luc, et ESQUERRE, Arnaud, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.
- .BUTLER, Judith, *Défaire le genre* (2004), trad. fr. P. Marelli, Paris, Amsterdam, 2012.
- .GARCIA LORCA, Federico, *Jeu et théorie du duende* (1930), trad. fr. P. Anselm, Paris, Allia, 2008.
- .HEGEL, G.W. F., *La phénoménologie de l'esprit. Tome I* (1807), trad. fr. P. Hyppolite, Paris, Aubier Montaigne, 1941.
- .HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance* (1992), trad. fr. P. Rusch, Paris, Cerf, 2000.
- .HONNETH, Axel, *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique* (2006), trad. fr. P. Rusch, Voirol et Dupeyrix, Paris, La découverte, 2006.
- .HORKHEIMER, Max, et ADORNO, Theodor W., *La dialectique de la raison* (1944), trad. fr. P. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.
- .KOJEVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, réunis par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1947.
- .MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (1964), Paris, Les éditions de minuit, trad. fr. P. Wittig, 1968.

- .MARX, Karl, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, trad. fr. P. Fischbach, Paris, Vrin, 2007.
- .MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- .MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 1976.
- .NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie* (1872), trad. fr. P. Denat, Paris, Flammarion, 2015.
- .NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir* (1882), trad. fr. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2007.
- .RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- .VALERY, Paul, *Eupalinos / L'âme et la danse / Dialogue de l'arbre* (1923), Paris, Gallimard, 1970.
- .VALERY, Paul, *La philosophie de la danse* (1936), Chicoutimi, Édition numérique pour Les classiques des sciences sociales, 2003, cpge-carnot.fr/documents/cg/Valery%20-%20La%20philosophie%20de%20la%20danse.pdf (page consultée le 24/07/2019).
- .VASSORT, Patrick (dir.), *Théorie critique de la crise. Du crépuscule de la pensée à la catastrophe*, Lormont, Le bord de l'eau, 2014.

Ouvrages et textes sociologiques ou ethnographiques

- .ANDERSEN, Marie, *Bon sexe, bon genre*, Belgique, Ixelles, 2015.
- .BOUDON, René, *L'inégalité des chances* (1973), Paris, Fayard/Pluriel, 2011.
- .BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine* (1998), Paris, Le seuil, 2002.
- .BOURDIEU, Pierre, et PASSERON, Jean-Claude, *Les héritiers*, Paris, Les éditions de minuit, 1964.
- .CAVALCA, Michel, « Les hommes mènent la danse », Vanity Fair, 5 janvier 2015, vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/les-hommes-menent-la-danse/23400 (page consultée le 6/08/2019).
- .DAVALOS, Feli, « Comment le black-out de 1977 à New-York a fait exploser le hip-hop », Vice, 22 avril 2014, vice.com/fr/article/rk8dx9/black-out-1977-new-york-avenement-hip-hop (page consultée le 24/07/2019).
- .DAVIS, Angela, *Sur la liberté : Petite anthologie de l'émancipation*, trad. fr. P. s.n., Bruxelles, Aden Belgique, 2016.
- .DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation Française* (2006), Paris, La découverte, 2009.

- .DURU-BELLAT, Marie, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017.
- .FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* (1952), Paris, Le Seuil, 1971.
- .FAURE, Sylvia, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, vol. 55, n°3, 2004, p.5-20, [Cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-3-page-5.htm](http:// Cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-3-page-5.htm) (page consultée le 24/07/2019).
- .FAURE, Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, vol. 55, n° 2, 2004, p. 84-106, [Cairn.info/revue-geneses-2004-2-page-84.htm](http:// Cairn.info/revue-geneses-2004-2-page-84.htm) (page consultée le 24/07/2019).
- .GUENIF, Nacira, « Le Beur, la Beurette, pseudo-français », *Ravages*, vol. 5, 2011, p. 62-81.
- .MEAD, Margaret, *Sex and temperament in three primitive societies* (1935), New York City, Harper Perennial, 2001.
- .MOISE, Claudine, *Danse hip-hop. Respect !*, Montpellier, Indigène, 2004.
- .MOISE, Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigène, 1999.
- .NDIAYE, Pap, « Les Noirs ne sont pas d'ici », *Ravages*, vol. 5, 2011, p. 86-93.
- .OGIEN, Ruwen, « Les indésirables », *Ravages*, vol. 5, 2011, p. 45-53.
- .PEUGNY, Camille, *Le destin au berceau*, Paris, Le seuil, 2013.
- .PHILIPONEAU, Marie, « Hip-hop : où sont les femmes ? », 22 juin 2015, TV5 monde, [information.tv5monde.com/terriennes/hip-hop-ou-sont-les-femmes-39417](http:// information.tv5monde.com/terriennes/hip-hop-ou-sont-les-femmes-39417) (page consultée le 24/07/2019).
- .PLANQUES, Martin, « Les "contrôles au faciès" dénoncés par le Défenseur des droits », *Le Figaro*, 20 janvier 2017, [lefigaro.fr/actualite-france/2017/01/20/0101620170120ARTFIG00299-les-controles-au-facies-denonces-par-le-defenseur-des-droits.php](http:// lefigaro.fr/actualite-france/2017/01/20/0101620170120ARTFIG00299-les-controles-au-facies-denonces-par-le-defenseur-des-droits.php) (page consultée le 30/07/2019).
- .PUDLOWSKI, Charlotte, « Mourad Merzouki : "Je ne sais pas combien de temps il faut pour obtenir la reconnaissance" », *Slate*, 30 novembre 2013, [slate.fr/story/80463/mourad-merzouki-hip-hop](http:// slate.fr/story/80463/mourad-merzouki-hip-hop) (page consultée le 03/08/2019).
- .SCHOTT-BILLMANN, France, « Les droits de l'homme dans les danses populaires », *Insistance*, vol. 4, n°1, 2010, p. 53-66, [Cairn.info/revue-insistance-2010-1-page-53.htm](http:// Cairn.info/revue-insistance-2010-1-page-53.htm) (page consultée le 24/07/2019).
- .SHAPIRO, Roberta, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *Sociologie de l'Art*, vol. 3, n°1, 2004, p. 15-48, [Cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-15.htm](http:// Cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-15.htm) (page consultée le 24/07/2019).

.S.N., « Eric Fassin : "L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination" », Le Monde, 22 août 2018, lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominacion_5345972_1654200.html (page consultée le 25/07/2019).

.S.N., « Danse : où sont les femmes ? », France culture, 5 juin 2017, franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/danse-ou-sont-les-femmes (page consultée le 6/08/2019).

.ZEVI, Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Éditions de minuit, 1959.

Documentaires, films et vidéos

.COGITORE, Clément, Les Indes Galantes by Clément Cogitore [vidéo Youtube], Opéra National de Paris, 2017, youtube.com/watch?v=9h9HP-VOJv4 (page consultée le 23 juillet 2019).

.J.O.E. l'Extraterrestre, La vraie histoire de H.I.P. H.O.P. [documentaire Arte en ligne], Blake Sally, 2019, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-017367/la-vraie-histoire-de-h-i-p-h-o-p/ (page consultée le 25/07/2019).

.KASSOVITZ, Mathieu, La Haine [film], Lazenec & Associés, 1995.

.Le HuffPost, Cette danseuse vous explique ce qu'est l'appropriation culturelle en moins de 4 minutes [vidéo Youtube], Le HuffPost, 2018, youtube.com/watch?v=jdFho6KZA4w, (page consultée le 25/07/2019).

.PAVILLARD, Adrien, Saveur Bitume [documentaire Arte en ligne], Reboullet Rémy, 2019, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-017361/saveur-bitume/ (page consultée le 25/07/2019).

.PECK, Raoul, I am not your negro [documentaire diffusé le 23/06/2019 sur Arte], Velvet Films, 2016.

.STORA, Raphaël, Les promesses du sol [documentaire Arte en ligne], Lustigman Marc et Roubah Noam, 2017, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-014302/les-promesses-du-sol/ (page consultée le 25/07/2019).

.TESSAUD, Pascal, Paris 8 - La fac hip-hop [documentaire Arte en ligne], Hasson Nadège et Tessaud Pascal, 2017, arte.tv/fr/videos/RC-017319/culture-hip-hop/RC-017362/paris-8-la-fac-hip-hop/ (page consultée le 25/07/2019).

.VECCHIONE, Marc-Aurèle, B-Boys, une histoire du break [documentaire Arte en ligne], Brucker Sara, 2014, arte.tv/fr/videos/RC-014394/bboys/ (page consultée le 24/07/2019).

Émissions de radio

.Du grain à moudre, « LE CLUB : Appropriation culturelle : un débat importé ? », France Culture, Paris, 23/11/2018, franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/du-grain-a-moudre-du-vendredi-23-novembre-2018 (page consultée le 25/07/2019).

.Le magazine du week-end, « Qui a peur de l'appropriation culturelle ? / Monsanto : un jugement historique », France Culture, Paris, 11/08/2018, franceculture.fr/emissions/le-magazine-du-week-end/qui-a-peur-de-l-appropriation-culturelle-monsanto-le-proces-de-tous-les-dangers (page consultée le 25/07/2019).

.Les matins, « A qui appartient la culture ? », France Culture, Paris, 23/11/2018, franceculture.fr/emissions/les-matins/a-qui-appartient-la-culture (page consultée le 25/07/2019).

Mémoire sur la danse hip-hop

.BRUHAT, Charline, La danse hip-hop à l'épreuve de ses paradoxes : entre expérience artistique déviante et reflet des valeurs de la post-modernité, mémoire de master, Grenoble, Science Po Grenoble, 2015.

Glossaire

Ce glossaire rappelle les définitions des principaux termes hip-hop utilisés dans ce mémoire sous la forme italique.

Battle : compétition entre danseurs qui se réalise au sein d'un cercle formé par le public et les autres danseurs.

Break / Breakdance : style de danse hip-hop se caractérisant par des mouvements au sol, très techniques et acrobatiques.

Crew : équipe de danseurs.

Freestyle : improvisation de mouvements dansés sur de la musique.

Groove : balancement régulier du corps en adéquation avec le rythme de la musique.

New Style : style actuel de danse hip-hop, caractérisé par des mouvements réalisés debout, et puisant son influence dans différents styles, comme le modern jazz.

Krump : style de danse hip-hop qui se caractérise par des mouvements amples et rapides et une attitude agressive, pouvant mêler des gestes effectués debout et au sol.

Step : mouvement ou figure en danse hip-hop.

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Déclaration sur l'honneur de non-plagiat..... | 4 |
| Remerciements..... | 6 |
| Sommaire..... | 8 |
| Introduction..... | 10 |
| PARTIE 1 - LA DANSE HIP-HOP FRANÇAISE À SON ORIGINE : UNE LIBÉRATION CORPORELLE..... | 14 |
| CHAPITRE 1 – LA LIBERTÉ ET LA DANSE EN PHILOSOPHIE..... | 16 |
| 1) Henri Bergson et l'éloge de la courbe..... | 16 |
| 2) Paul Valéry, l'âme et la danse..... | 19 |
| 3) Nietzsche et Federico Garcia Lorca..... | 22 |
| a) Nietzsche, la danse et le fond dionysiaque..... | 22 |
| b) Garcia Lorca, la danse et le duende..... | 24 |
| 4) La danse : une libération corporelle..... | 25 |
| CHAPITRE 2 – LA DANSE HIP-HOP : LIBÉRATIONS CORPORELLE ET ESTHÉTIQUE..... | 28 |
| 1) Un rapport plus libre au monde..... | 28 |
| 2) Un rapport plus libre à l'espace..... | 29 |
| a) L'espace et la liberté pour Merleau-Ponty..... | 29 |
| b) La liberté pour Bruno Zévi..... | 32 |
| c) La danse hip-hop : libération du corps dans l'espace..... | 32 |
| 3) L'affranchissement de contraintes esthétiques oppressantes..... | 33 |
| 4) La pensée artistique délivrée de critères pesants | 37 |
| 5) Conclusion | 40 |
| PARTIE 2 - LIBÉRATION ET REVENDICATION SOCIALES DANS LA DANSE HIP-HOP À SES DÉBUTS EN FRANCE: UN POTENTIEL ÉMANCIPATEUR ET CRITIQUE..... | 42 |
| CHAPITRE 3 – LA DANSE HIP-HOP, OUTIL ÉMANCIPATEUR DE CLASSES SOCIALES DOMINÉES..... | 44 |
| 1) Le hip-hop : l'art des personnes pauvres et/ou racisées..... | 44 |
| a) L'art des ghettos américains..... | 44 |
| b) L'art des jeunes habitant les quartiers défavorisés français | 45 |
| 2) Exclusion et racisme..... | 46 |
| a) Exclusion et dominations de classe et de race..... | 46 |
| b) Le racisme en France..... | 48 |

| | |
|--|-----------|
| 3) La danse hip-hop : une libération corporelle et sociale..... | 50 |
| a) L'extériorisation d'une rage intérieure..... | 50 |
| b) L'expression d'un mal-être social au-delà de l'indicible..... | 51 |
| c) L'appropriation de l'espace public par des groupes opprimés..... | 52 |
| 4) La question du sexisme | 52 |
| a) La construction sociale des genres..... | 53 |
| b) La place des femmes en danse hip-hop | 54 |
| c) Le sexisme en danse hip-hop n'est pas une particularité en France | 56 |
| CHAPITRE 4 – LE CHEMIN VERS LA RECONNAISSANCE ET LA VALORISATION DE SOI..... | 60 |
| 1) Le besoin de reconnaissance..... | 60 |
| 2) La danse hip-hop : un moyen d'accéder à la reconnaissance et à la valorisation de soi..... | 63 |
| a) L'expérience du mépris..... | 63 |
| b) La reconnaissance dans le regard de l'autre en danse hip-hop..... | 65 |
| c) La danse hip-hop, outil de réalisation de soi à l'image du travail non aliéné | 67 |
| 3) La danse hip-hop : une lutte pour la reconnaissance ?..... | 68 |
| a) Axel Honneth et la lutte pour la reconnaissance..... | 68 |
| b) La danse hip-hop : une lutte pour la reconnaissance..... | 70 |
| CHAPITRE 5 – LA DANSE HIP-HOP À SES DÉBUTS, ART CRITIQUE ET AUTONOME..... | 72 |
| 1) La danse hip-hop : entre fait social et dénonciation politique..... | 72 |
| a) Adorno : l'art comme fait social..... | 72 |
| b) Le partage du sensible..... | 73 |
| c) La danse hip-hop..... | 74 |
| 2) La force critique de la danse hip-hop..... | 75 |
| a) L'art autonome chez Adorno..... | 75 |
| b) La danse hip-hop : un art autonome et critique..... | 78 |
| PARTIE 3 - L'INSTITUTIONNALISATION DE LA DANSE HIP-HOP EN FRANCE OU L'AFFAIBLISSEMENT DE SA FORCE LIBÉRATRICE ET CRITIQUE..... | 80 |
| CHAPITRE 6 – LA DANSE HIP-HOP INSTITUTIONNELLE : UNE DANSE TRANSFORMÉE ET ÉLOIGNÉE DE SES CARACTÉRISTIQUES LIBÉRATRICES ORIGINELES..... | 82 |
| 1) La danse hip-hop au sein des institutions : une danse contrainte..... | 82 |
| a) L'institutionnalisation et l'émergence d'une critique artistique..... | 82 |
| b) La soumission aux normes du monde contemporain institutionnel..... | 84 |
| 2) L'affaiblissement de la force libératrice de la danse hip-hop de rue..... | 85 |
| a) Une danse contrainte qui perd ses caractéristiques libératrices..... | 85 |
| b) L'affaiblissement du mouvement hip-hop de rue..... | 86 |
| 3) La libération des diktats de genre ?..... | 87 |
| a) Des améliorations apparentes | 87 |
| b) ... cachant le maintien de l'oppression..... | 88 |

| | |
|---|------------|
| CHAPITRE 7 – LA RECONNAISSANCE ILLUSOIRE DE LA DANSE HIP-HOP PAR LES INSTITUTIONS : UNE DISSIPATION DE SA FORCE CRITIQUE..... | 92 |
| 1) L'expérience du mépris vécue par les danseurs hip-hop institutionnels..... | 92 |
| 2) L'affaiblissement de la critique politique..... | 95 |
| a) La danse hip-hop perd sa force critique..... | 96 |
| b) « Le contrôle social du sentiment d'injustice et de son expression »..... | 98 |
| 3) « La reconnaissance comme idéologie »..... | 100 |
| a) L'idéologie de la reconnaissance selon Honneth..... | 100 |
| b) L'institutionnalisation de la danse hip-hop : une reconnaissance idéologique..... | 102 |
| PARTIE 4 - LA RÉCUPÉRATION DE LA DANSE HIP-HOP EN FRANCE PAR LE CAPITALISME ET SES CONSÉQUENCES POLITICO-SOCIALES | 104 |
| CHAPITRE 8 – DE L'INSTITUTIONNALISATION A LA COMMERCIALISATION DE LA DANSE HIP-HOP : LE TRIOMPHE DE L'IDÉOLOGIE NEO-LIBÉRALE..... | 106 |
| 1) Les valeurs néo-libérales..... | 106 |
| a) Axel Honneth et le principe d'auto-réalisation de soi..... | 106 |
| b) « Le nouvel esprit du capitalisme »..... | 108 |
| 2) L'évolution de la danse hip-hop et l'idéologie néo-libérale..... | 110 |
| a) La commercialisation de la danse hip-hop..... | 110 |
| b) La soumission de la danse hip-hop institutionnelle et commerciale aux valeurs néo-libérales..... | 111 |
| CHAPITRE 9 – L'ABSORPTION DE LA DANSE HIP-HOP PAR LE CAPITALISME : CONSÉQUENCES ET FORCE DU CAPITALISME..... | 114 |
| 1) Soumission aux valeurs libérales et commercialisation : l'affaiblissement continu de la force libératrice et critique de la danse hip-hop..... | 114 |
| a) La danse hip-hop commerciale : libération corporelle et sociale amoindrie..... | 114 |
| b) L'absence de critique dans la danse hip-hop commerciale..... | 115 |
| c) Uniformisation et standardisation de la danse hip-hop..... | 116 |
| 2) L'uniformisation de l'art comme de la société : une société unidimensionnelle..... | 117 |
| a) Adorno et Horkheimer : la mort de l'imagination et de la critique..... | 118 |
| b) Marcuse : « l'homme unidimensionnel »..... | 119 |
| 3) L'évolution de la danse hip-hop ou la démonstration de la force du capitalisme..... | 122 |
| CHAPITRE 10– LA QUESTION DES RAPPORTS DE DOMINATION AU SEIN DE LA DANSE HIP-HOP COMMERCIALE..... | 126 |
| 1) Danse hip-hop commerciale et sexisme..... | 126 |
| a) Les cours de danse hip-hop..... | 126 |
| b) Le gangsta rap et les clips..... | 127 |
| 2) L'utilisation de la danse hip-hop par les classes moyennes ou supérieures blanches..... | 128 |
| a) Le problème financier..... | 128 |
| b) La non-reconnaissance..... | 130 |

| | |
|---|------------|
| c) La question de l'appropriation culturelle..... | 131 |
| Conclusion générale..... | 134 |
| Bibliographie..... | 138 |
| Glossaire..... | 143 |
| Table des matières..... | 144 |

RÉSUMÉ

La danse hip-hop, telle qu'elle s'est implantée dans les années 1980 en France, était une réelle libération. Elle permettait de vivre son corps dans un élan rythmique qui délivrait des contraintes esthétiques oppressant la spontanéité des corps, tout en habitant l'espace public. Parce qu'elle était essentiellement pratiquée par des jeunes issus des quartiers populaires, elle était plus particulièrement libération sociale et critique politique. Elle était, en effet, une expression libre du mal-être social, un déploiement revendicateur dans l'espace public, et un moyen de trouver de la reconnaissance. Elle permettait ainsi de pallier certains problèmes posés par les dominations de classe et de race, tout en les dénonçant publiquement. Cependant, son institutionnalisation et sa commercialisation ont étouffé ces différents aspects de libération et de critique en imposant leurs normes esthétiques, tout comme elles ont affaibli le mouvement hip-hop de rue. Plus encore, elles ont reproduit les schémas de domination de classe, de race et de genre, elles ont servi l'illusion d'un système méritocratique permettant l'auto-réalisation de soi, et, elles ont véhiculé les valeurs néolibérales. En cela, non seulement la force critique de la danse hip-hop à ses débuts s'est affaiblie, mais, en plus, elle s'est transformée en une justification du système capitaliste.

Cette étude permet ainsi de penser, dans des allers-retours systématiques entre l'analyse de l'évolution de la danse hip-hop et la pensée des philosophes, plusieurs problématiques : le concept de liberté, le rapport entre l'art et la société, la force d'absorption et de transformation du capitalisme, et, les rapports de domination.

MOTS CLÉS : Danse hip-hop, liberté, reconnaissance, institutions publiques, capitalisme, rapports de domination, appropriation culturelle.

SUMMARY

Art and its so-called other

The evolution of hip-hop dance in France, from an independent movement to a marketed discipline : oppressive consequences and role of capitalism

This dissertation analyzes the evolution of hip-hop dance in France from the 1980's to nowadays. It shows how original hip-hop dance had a liberating and critical force that has dissipated because of its institutionalization and commercialization. This evolution is explained by the power of the capitalist system and the relations of domination.

By linking philosophical thought and sociological analyze, this study deals with several issues : the concept of freedom, the relations between art and society, the absorption and transformation force of capitalism, and the relations of domination.

KEYWORDS : Hip-hop dance, freedom, recognition/consideration, public institutions, capitalism, relations of domination, cultural appropriation.