



Les danseurs de
HIP-HOP

**trajectoires,
carrières et formations**

Aurélien Djakouane et Louis Jésus

À la mémoire d'Ousmane Sy aka Babson,
Antonio Mvuani-Gaston aka B-Boy Tonio,
Karim Barouche, Francis Mbida
et Samir Boudokkara aka Samir Beat Street,
disparus récemment.

Aurélien Djakouane et Louis Jésus

Avec la collaboration de Roberta Shapiro

Les danseurs de
HIP-HOP
trajectoires,
carrières et formations



Éditos

Commande du ministère de la Culture, cette étude documente et pose des éléments d'analyse sociologique sur un large pan de l'environnement professionnel de la danse hip-hop. Elle retrace d'une part les trajectoires de plusieurs générations de danseurs et danseuses artistes interprètes. Elle analyse d'autre part l'offre de formations professionnalisantes, telle que structurée aujourd'hui au sein d'un panel d'établissements répartis sur le territoire national.

Ce champ d'observation, inédit à ce jour, rend compte de la structuration du secteur de la danse hip-hop. En offrant un cadre de réflexion à cette communauté d'artistes, pédagogues et professionnels, l'étude d'Aurélien Djakouane et Louis Jésus propose également des éléments de lecture et de compréhension à l'ensemble du monde de la danse et professionnels de la culture. Riche d'enseignements sur les particularités de la danse hip-hop, elle nous éclaire aussi sur des éléments qui la relient aux enjeux communs à l'ensemble du secteur chorégraphique, au-delà des différentes esthétiques.

Si à ce jour, la danse hip-hop n'est pas inscrite dans le champ de l'enseignement supérieur en danse, le ministère de la Culture observe avec attention, d'une part le développement d'une offre de formation proposée dans de nombreux établissements privés ainsi qu'au sein d'un certain nombre d'établissements territoriaux d'enseignement artistique, et d'autre part l'émergence de nouvelles formations expérimentales, qu'elles soient orientées vers la pédagogie en danse hip-hop ou vers le développement de projets artistiques professionnels.

Je tiens à remercier chaleureusement Aurélien Djakouane et Louis Jésus pour ce travail qui constitue désormais un point d'appui important pour poursuivre la réflexion autour de la structuration de la filière de la danse hip-hop. Je remercie également le Centre national de la danse, centre de ressources pour toutes les danses, partenaire associé au ministère de la Culture pour cette publication.

Christopher Miles

Directeur général de la création artistique

Avant-Propos

Cette recherche a vu le jour à la suite d’une demande formulée, en 2016, par la ministre de la Culture, qui souhaitait disposer d’une étude sur les parcours d’artistes en danse hip-hop et les formations professionnelles existantes dans ce secteur.

Des questions simples ont animé notre travail. Concernant les parcours : Quelles sont les grandes orientations professionnelles possibles pour les danseurs de chaque génération ? Comment se déroulent l’insertion et l’évolution professionnelles ? Quels sont les rites de passage et les grandes étapes des parcours ? Concernant les formations : Qui en sont les opérateurs ? Quels sont leurs objectifs et les difficultés qu’ils rencontrent ? Quelle vision de la création en danse hip-hop défendent-ils ? Quels sont les débouchés et perspectives professionnelles ouvertes ?

Nous avons travaillé avec la plus grande liberté pour définir nos questionnements, élaborer nos méthodes et analyser nos données. Avec ce travail, nous espérons améliorer la connaissance des mondes de la danse hip-hop ; qu’il s’agisse d’éclairer la sociologie des acteurs, leur parcours professionnel, leur système de valeurs et leurs aspirations ; ou qu’il s’agisse d’apprécier la diversité des espaces de formation, ses formats et ses publics.

Nous tenons à remercier l’ensemble des membres du comité de pilotage* pour leur exigence, leur soutien et leur bienveillance à notre égard, ainsi que le ministère de la Culture pour les moyens matériels mis à notre disposition.

Nous tenons également à remercier Roberta Shapiro qui a contribué aux premiers temps du volet sur les trajectoires de danseurs de cette étude. Nous la remercions de nous avoir transmis le flambeau et espérons qu’elle trouvera dans ce texte la marque de notre considération.

Nous tenons enfin à exprimer notre gratitude à l’ensemble des danseurs et responsables culturels qui ont eu la gentillesse de nous accueillir et de répondre à nos questions. Ce travail leur est dédié.

Il va de soi que toutes les erreurs, omissions ou imperfections que contient ce rapport sont de notre seule responsabilité.

Aurélien Djakouane

sociologue, maître de conférences, université Paris Nanterre

Louis Jésus

sociologue, chercheur au Centre Max Weber, ENS Lyon

Il y a maintenant plus de quarante ans que le hip-hop est apparu en France. S’il a émergé aux États-Unis, il essaime aujourd’hui dans le monde entier, chaque génération y imprimant sa marque en fonction de sa culture. Il a la force d’un mouvement mondial qui se décline dans différentes expressions : la musique, le *slam*, les arts visuels via le *street art*, la danse, qui elle-même multiplie les styles. C’est un phénomène gigantesque que le besoin urgent d’affirmer des revendications et des identités multiples renforce en permanence, sur les bases d’un socle commun.

En France, la danse hip-hop est largement répandue et n’est plus seulement l’apanage des périphéries des grandes métropoles. La réalité actuelle n’est plus celle des pionniers. Même si elle aime souvent se construire à la marge de l’institution, elle y est néanmoins entrée. Actuellement, trois des dix-neuf centres chorégraphiques nationaux, par exemple, sont dirigés par des chorégraphes hip-hop dont un en collectif. Aujourd’hui, la force de ces danses réside dans ces diverses façons d’émerger et d’ouvrir ainsi des voies vers d’autres manières de considérer son métier de danseuse et de danseur, et le monde. En tant que centre de ressources au service du secteur chorégraphique notre rôle est d’accompagner ce mouvement de même que les acteurs de la danse hip-hop nous permettent d’évoluer dans nos schémas de perception et de compréhension du champ global de la danse.

C’est ainsi que cette étude arrive à point, mettant en exergue la spécificité d’une pratique professionnelle. Tous nos remerciements aux chercheurs Aurélien Djakouane et Louis Jésus, ainsi qu’au ministère de la Culture à travers sa Direction générale à la création artistique (DGCA), commanditaire de cette étude, pour nous avoir associés à cette étape de réflexion. Cet état des lieux aidera les pouvoirs publics et les acteurs culturels, dont nous sommes, à construire des passerelles aux bons endroits de coopération et notamment ceux de la transmission.

Catherine Tsekenis

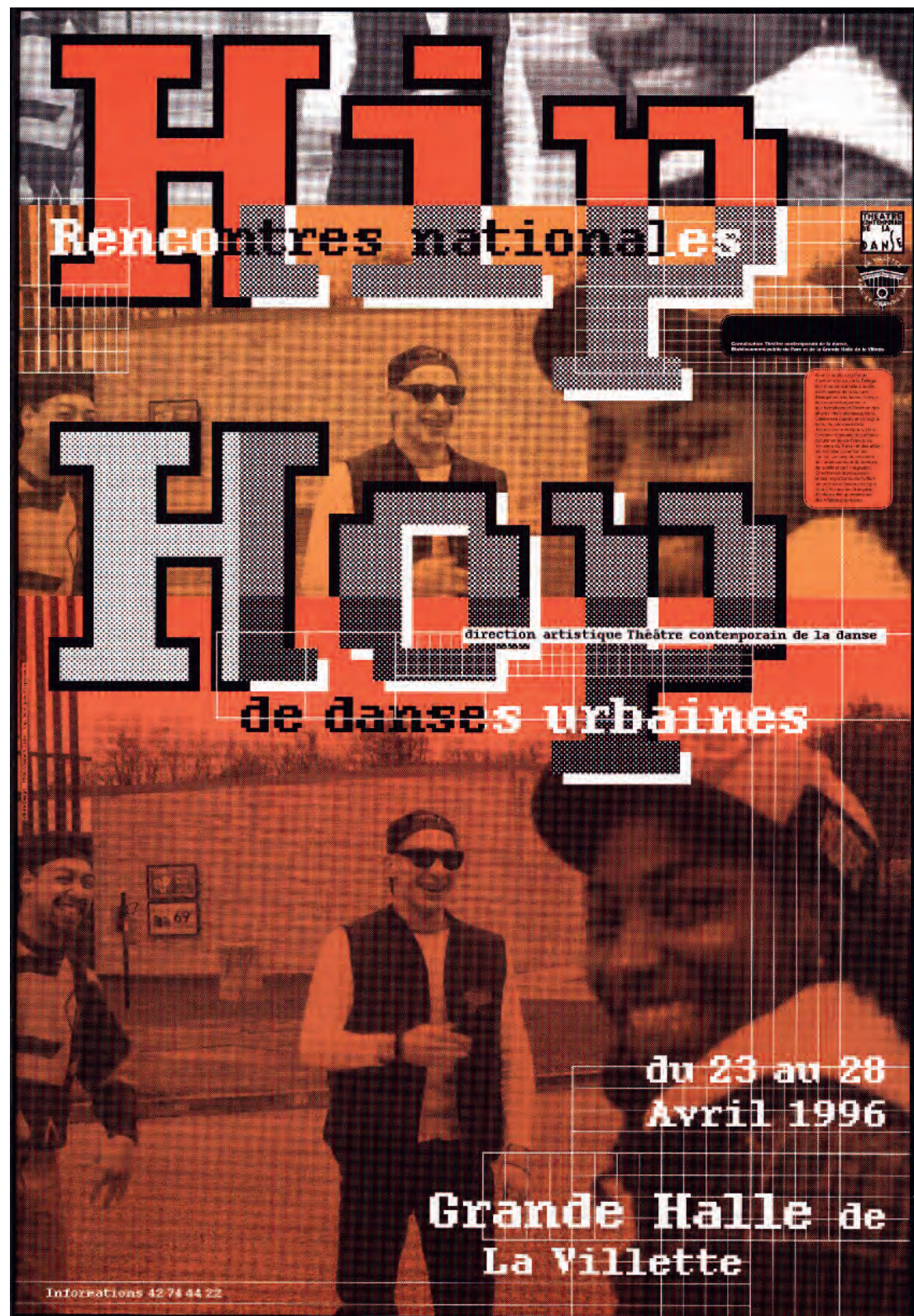
Directrice générale du CN D

* Ce comité était initialement composé de Laurent Vinauger, délégué à la danse, David Mati, délégué adjoint et Marion Morel, chargée de mission à la délégation à la danse. Il s’est enrichi de la présence et des conseils de Philippe Le Moal, Agnès Bretel et Nicolas Vergneau, inspecteurs de la création artistique du collège danse.

Sommaire

Introduction. Les mondes de la danse hip-hop	9
Chapitre 1	
Généralités hip-hop	
Éléments de méthode et portraits	11
Les pionniers : ouvrir les portes	11
Une soif de réhabilitation sociale	12
Ouvrir des portes et danser ensemble	13
Des collaborations longues	14
Danser et enseigner	14
Un monde peu formalisé	15
La deuxième génération : vers l'autonomisation	18
Extension du domaine chorégraphique	18
Les voies multiples de l'autonomisation	19
La troisième génération : vers l'individualisation ?	23
Institutionnalisation, marchandisation et formation	23
Un marché professionnel en cours de polarisation	23
Individualisation des carrières	27
Chapitre 2	
Les étapes d'une carrière	
Se former	31
L'autodidaxie	31
Les cours et formations ponctuelles	32
Les formations professionnelles	34
S'insérer	34
Évoluer	35
Vers un modèle de « filière ascendante »	35
L'importance des rites de passage	37
Le passage à la chorégraphie	38
Chapitre 3	
Les ressources de la professionnalisation	
Un corps à entretenir et à vendre	39
Le corps à l'épreuve	39
Vendre son image et sa réputation	41
Le genre : un déterminant croissant des carrières	41
Le rôle du réseau et des intermédiaires	42
Un réseau à entretenir	43
La montée en puissance des intermédiaires	46
Les ressources propres mobilisables dans une carrière	47
Les ressources scolaires	47
Les ressources économiques	48
L'inscription territoriale comme ressource	49

Chapitre 4	
Repérage national de l'offre de formation	
Éléments de méthode	51
Un panorama national	51
Six types de formation	51
Douze formations étudiées à la loupe	52
Le choix d'un panel de formations	52
Portrait rapide des douze formations	53
Quatre modèles économiques	57
Chapitre 5	
Un monde polarisé	
Éléments de méthode	61
Trois pôles et une matrice	62
Le pôle des « <i>Battles</i> de référence »	62
Le pôle « Prestation commerciale »	63
Le pôle « Danse de scène »	65
L'espace matriciel de la danse hip-hop	70
Chapitre 6	
Les enjeux de la professionnalisation	
Aperçu de la sociologie des élèves	73
Une profession avec un niveau d'étude élevé	73
Une réalité plus contrastée	73
Les effets de la formalisation de l'enseignement	75
Pas de « maître » mais une entrée dans le métier	75
L'individualisation des parcours	77
Des « promotions » qui connaissent « le milieu »	78
Des formations pragmatiques	79
Apprendre à entretenir et à vendre son corps	80
Conclusion générale	84
Des trajectoires riches de leur diversité	84
Des enjeux spécifiques de formation	85
Notes	90
Liste des personnes interrogées	92
Bibliographie indicative	94



Introduction

Les mondes de la danse hip-hop

Malgré son succès public, la danse hip-hop a peu fait l'objet de recherches en sciences sociales. Sans doute la pluralité de ses formes est-elle en cause ici. Pluralité des esthétiques d'abord : *break, lock, pop, boogaloo, hype, smurf, house, krump, voguing...* Pluralité des espaces d'apprentissage ensuite : de la rue au conservatoire. Pluralité des lieux de diffusion enfin : des scènes publiques aux industries culturelles en passant par les *battles*. Ce paysage complexe et mouvant, entre public et privé, individu et collectif, autodidaxie et transmission formelle met au défi l'observation. C'est ce défi que nous avons été invités à relever dans le cadre de cette recherche. Pour cela, nous avons considéré, à la manière d'Howard Becker, la danse hip-hop comme un « monde de l'art¹ », avec ses logiques, ses jeux d'acteurs, ses systèmes de coopération et ses modalités concurrentielles d'attribution de la valeur artistique.

Trajectoires, obstacles et ressources

Étudier un « monde de l'art » revient à considérer, tout à la fois, l'artiste lui-même, ses pairs, ses maîtres, ses collaborateurs, ses mécènes, ses producteurs, ses diffuseurs et ses publics. Saisir la trajectoire d'un artiste implique donc de s'intéresser aux différentes personnes qui participent à sa socialisation artistique. Comme tout univers professionnel, celui du hip-hop tend à se complexifier à mesure que le nombre d'acteurs en son sein augmente². Ce qui va de pair avec un double phénomène de spécialisation et de différenciation du travail qui traduit, pour chaque génération, une diversité de tâches spécifiques. Mais un « monde de l'art », c'est aussi un rapport de forces qui définit les règles concurrentielles de l'accès aux meilleures positions. C'est pourquoi le « métier de danseur³ » ne peut se comprendre qu'en dépassant les discours sur la « vocation » afin de mettre en évidence les aspects matériels et symboliques des inégalités entre les acteurs. C'est d'autant plus utile que l'univers du hip-hop est très concurrentiel et précaire⁴. Les opportunités d'y engager une carrière à long terme sont très rares, au-delà de l'incertitude caractéristique des métiers artistiques⁵. De fait, l'étude des trajectoires de celles et ceux qui ont réussi à faire de la danse hip-hop un métier permet de rendre compte des obstacles qu'ils ont rencontrés tout comme des ressources qu'ils ont mobilisées pour les franchir.

L'enjeu de la formation

Dans les trajectoires d'artiste, les temps de formation sont des étapes essentielles. Mais dire où commence et quand s'arrête la formation d'un artiste est une véritable gageure. C'est particulièrement vrai en danse - et *a fortiori* en danse hip-hop - où les risques de blessures et les exigences physiologiques du métier peuvent écourter les carrières et accélérer les reconversions⁶. Jusqu'au début des années 1990, l'entrée des danseurs de hip-hop dans le monde du spectacle se réalise

sous forme de « carrières improvisées⁷ » construites au fil des opportunités de programmation⁸. Et c’est leur marginalité qui les pousse à développer une polyvalence singulière à l’image des différentes « scènes » où ils circulent : théâtres, festivals, *shows*, *battles*⁹... La formation devient alors rapidement un enjeu central, la transmission étant « en elle-même une valeur et une nécessité de la danse hip-hop¹⁰ ». De fait, dès les années 1980, les danseurs de hip-hop s’investissent dans la transmission de la gestuelle, des techniques et de « l’esprit hip-hop », portés par l’essor considérable des pratiques en amateur. Dès la fin des années 1990, surgissent des questions liées à la production, à la diffusion des œuvres, et à la transmission des compétences et des savoirs professionnels (former un interprète, un chorégraphe ou un *performer*). Depuis la fin des années 2010, la danse hip-hop vit un moment d’institutionnalisation¹¹ qui n’est pas le résultat d’une forme d’anoblissement culturel progressif et uniforme¹². D’abord, parce que tous les acteurs n’ont pas bénéficié du soutien des institutions culturelles publiques, des collectivités territoriales ou des ministères (Culture, Jeunesse et Sports, Affaires étrangères). Ensuite, parce que tout un pan de la danse hip-hop se déploie dans l’économie globalisée des industries culturelles du loisir et du divertissement. De tout cela, résulte aujourd’hui un paysage complexe où voisinent les formes historiques de transmission intersubjective et des modalités plus formalisées et plus spécifiques d’apprentissage¹³.

Un monde polarisé

Observer les trajectoires professionnelles et les processus de formation implique de questionner les relations historiques que le monde du hip-hop entretient avec les institutions. D’une politique de « pacification sociale » à celle d’une domestication des formes artistiques où « le prix de la reconnaissance est un déracinement social, une individualisation de la création et une « domestication » de la forme et du propos¹⁴ », la danse hip-hop se heurte, dès le début des années 2000, à la nécessité de diversifier ses esthétiques, ses œuvres, ses réseaux de diffusion et les modèles économiques de ses artistes. Si bien qu’il est désormais plus juste de parler de plusieurs pôles de la danse hip-hop, comme c’est le cas dans le rap ou dans le graff¹⁵. Ces pôles cohabitent et dessinent un paysage contrasté : à la fois culture *mainstream* et culture esthète, culture de masse et culture populaire, culture privée et publique.

Il en ressort une diversification rapide des conditions d’exercice du métier d’artiste danseur hip-hop qui exacerbe, chez ces derniers, la difficile partition entre la dimension expressive (*work*) et la dimension instrumentale (*labor*) de professions¹⁶ souvent définies comme des vocations. Mais cela interroge aussi les processus de notoriété et de reconnaissance, tout comme les modalités d’insertion professionnelle. Nous verrons que l’organisation de l’offre de formation professionnelle tout comme les trajectoires d’artistes ne peuvent être comprises sans être replacées dans ce paysage artistique polarisé.

Chapitre 1

Génération hip-hop

On peut distinguer trois « générations » successives de danseurs qui évoluent dans des configurations spécifiques en termes d’opportunités et de possibilités professionnelles. À chaque génération ne correspond pas mécaniquement un type de trajectoire, mais plutôt un éventail d’opportunités. Parce que certaines trajectoires traversent ces différents contextes historiques, les trajectoires des quinze danseurs que nous avons rencontrés nous permettent de décrire les spécificités de chaque génération et la pluralité des manières de faire carrière dans la danse hip-hop au fil du temps.

Éléments de méthode et portraits

Identifier des danseurs susceptibles de représenter différentes époques et différentes approches de la danse hip-hop tient de la gageure. Une telle entreprise ne saurait donc se limiter au corpus présent dans cette recherche, mais elle prendra sens dans la continuité des travaux qui offrent une place à la parole des danseurs, depuis ceux de Claudine Moïse¹⁷ jusqu’aux nôtres¹⁸, en passant par ceux de Roberta Shapiro¹⁹. Assumant cette impossible exhaustivité, notre ambition était d’éclairer avant tout la diversité des trajectoires existantes dans l’univers professionnel de la danse hip-hop en France. Pour cela, nous avons construit un panel de danseurs qui repose sur une diversité d’indicateurs à la fois : sociologiques (âge, sexe, origine sociale et géographique), de formation (autodidacte, cursus, formation continue, diplômes, expériences diverses...) et de positionnement dans les divers pôles professionnels de la danse hip-hop* (danse de création scénique, *battle*, prestations commerciales...). Nous avons également été attentifs aux formes de socialisation professionnelle présentes dans les trajectoires (multitude d’expériences, longévité dans une compagnie, touche-à-tout, etc.) et aux situations professionnelles actuelles (en cours d’insertion, stabilité, précarité, en poste de direction d’institution, en reconversion, etc.)**. Il en ressort un panel de quinze danseurs que l’on peut répartir en trois générations.

Les pionniers : ouvrir les portes

Les danseurs de la première génération (nés entre 1965 et 1980) sont souvent qualifiés de « pionniers » parce qu’ils ont posé les fondements d’une pratique de la danse hip-hop à la française. Si les premiers lieux de pratiques étaient informels et précaires (terrain vague, espace public, boîte de nuit, cage d’escalier, parking...), dès la fin des années 1980 et le début des années 1990,

* Ces pôles sont décrits plus bas, au chapitre 5.

** Les entretiens ont été réalisés entre novembre 2018 et janvier 2020, par trois enquêteurs (Louis Jésus, Roberta Shapiro, Janoé Vulbeau), en face-à-face. Leur durée moyenne est de deux heures. Ils ont parfois été complétés par téléphone, notamment pour actualiser la situation professionnelle des danseurs dont le premier entretien avait été réalisé à la fin de l’année 2018. Les intervieweurs ont procédé à partir d’une même grille d’entretien par souci d’uniformisation des informations récoltées (voir la grille d’entretien en annexe n°4).

quelques danseurs ont intégré ou fondé des compagnies de danse sous l'égide de chorégraphes ou d'intermédiaires (directeurs d'équipement, fonctionnaires ministériels, programmateurs, producteurs d'événements) de la danse contemporaine et sensibles à l'émergence du hip-hop.

Parmi les danseurs rencontrés, on peut citer l'exemple de Jamel (né en 1968) qui réalise ses premiers pas d'interprète professionnel auprès de chorégraphes de jazz (Corinne Lanselle) et de danse contemporaine (Charles Cré-Ange), avant d'intégrer en 1989 la première compagnie de danse hip-hop, Black Blanc Beur, fondée par un médecin (Jean Djemad) et une chorégraphe de danse contemporaine, Christine Coudun. Mais on peut également citer l'aventure du Théâtre contemporain de la danse sous l'égide de Christian Tamet²⁰ qui, dès 1991, s'engage en faveur des hip-hoppeurs. Ou encore l'action du festival Montpellier Danse qui fut l'un des premiers à programmer Black Blanc Beur en 1984, puis à suivre et à présenter des groupes de hip-hop entre 1990 et 1992²¹.

Une soif de réhabilitation sociale

Une caractéristique de ces pionniers est d'être venus à la danse avec des motivations qui vont au-delà du cadre strictement artistique et qui renvoient, pour certains, à la soif de réhabilitation symbolique d'une jeunesse majoritairement issue de familles immigrées et des classes populaires. L'investissement de ces pionniers dans la danse hip-hop n'est pas d'emblée envisagé comme une voie de professionnalisation, mais plutôt comme une sorte d'aspiration, de « nécessité vitale ». Il faut bien sûr prendre ces discours avec précautions. Trente ans plus tard, et *a fortiori* quand on a joué un rôle dans cette aventure, il peut être tentant de voir dans sa propre trajectoire une vocation. Ce discours « vocationnel » n'est d'ailleurs pas propre aux hip-hoppeurs. C'est un lieu « commun » du système de justification et de la légitimité des acteurs dans le champ artistique²². Toutefois, la spécificité des hip-hoppeurs tient peut-être dans la force des arguments « extra-artistiques » très présents dans les discours de la première génération.

Nathalie* (née en 1971) affirme ainsi que c'est d'abord une volonté de revanche sociale qui la pousse à s'investir dans la danse :

« J'ai vécu beaucoup d'injustices, être dans le quartier, Noire, jeune fille, petite, les cheveux crépus, plein de trucs qui font que c'est relou, qui font que tu es tout le temps en train de te justifier, te défendre. [...] Et puis j'ai vu combien c'était difficile de pouvoir s'insérer dans la société. Sur mon CV y avait écrit cité des Franc-Moisins. Pas terrible ! [...] Et puis moi je suis la preuve vivante que la danse peut transformer quelqu'un, à la base je suis très timide, pas à l'aise dans mon corps et je n'ai pas confiance en moi. La danse m'a permis de dépasser tout ça. [...] J'ai compris très tardivement que c'était mon métier. La danse, ça a toujours été une passion et je ne me rendais pas compte que c'était mon métier. »

Toufik (né en 1973) décrit, quant à lui, la danse comme un levier d'intégration :

« À l'époque, on était jeunes, on jouait notre vie, tu vois. Quand tu vois l'histoire de

la culture hip-hop dans le Bronx, quand on te parle de cri social, nous, quelque part, parallèlement, on a vécu la même chose. À un certain niveau c'est un peu la même chose. C'était un cri social pour moi, c'était de l'intégration, je me suis intégré avec la danse hip-hop. [...] Je n'étais plus l'Arabe, j'étais un danseur. Et puis, il y avait une connotation, je n'étais pas un mec de cité, j'étais le danseur. C'est énorme ! »

Ouvrir des portes et danser ensemble

Pour ces jeunes danseurs, la « sortie de la rue » était alors synonyme d'une entrée dans des espaces de reconnaissance artistique (concours chorégraphiques et festivals locaux, scènes en tant que danseurs auprès de chanteurs, boîtes de nuit, et plus rarement dans les industries culturelles : cinéma, publicité, vidéoclips). Dans cette génération, beaucoup utilisent la métaphore de *l'ouverture de porte* pour désigner leurs aspirations de l'époque.

C'est ce que nous raconte Jamel (né en 1968), membre de la première compagnie de hip-hop professionnelle Black Blanc Beur, à propos de l'entrée du hip-hop dans les institutions culturelles :

« Au départ toutes les portes étaient fermées, on a dû en ouvrir pas mal. Si on n'avait pas eu un cadre, ce cadre-là on n'aurait pas pu le faire. Qui ouvrirait des portes ? Comment ça fonctionnait ? Rencontrer des institutions, défendre les projets de la compagnie. Ça c'était essentiellement Jean Djemad [un des co-fondateurs de la compagnie Black Blanc Beur] qui du coup est devenu administrateur et producteur de la compagnie. C'est lui qui allait au-devant des institutions pour défendre les projets de la compagnie, pour pouvoir être soutenu, épaulé par les partenaires, les institutions. Il avait aussi un engagement à d'autres endroits, il a été missionné par certains moments auprès de l'État, par l'État, je ne sais plus par quelle tutelle. On était aux prémices, il devait huiler tout ça et devait le faire avancer. »

Un autre trait caractéristique de la pratique des acteurs de cette génération est la dimension collective. C'était déjà le cas dans l'émission *H.I.P.H.O.P.* qui reprenait la scénographie des *block parties* new-yorkaises. C'est ensuite le cas, à partir de 1984, dans les lieux informels de pratique dans l'espace public. C'est enfin le cas dans les soirées hip-hop, où les « cercles » sont des lieux de rivalité entre des *crews* de danseurs généralement réunis par ville ou département d'origine. On va dans les cercles pour se mesurer aux autres, jauger leur niveau, et surtout apprendre collectivement de nouvelles techniques, du fait de la circulation limitée des supports vidéo de danse.

Nicolas (né en 1975) raconte ainsi comment les discothèques ont constitué un lieu important de sociabilités et de transmission de savoirs chorégraphiques entre danseurs :

* Dans les trois premiers chapitres, tous les noms et prénoms des danseurs ont été changés.

« J’avais un ami qui travaillait dans l’une des plus grosses boîtes du secteur de Melun, Le Zodiac ça s’appelait. Et à l’époque, les gens venaient de partout, même de Belgique, dès qu’il y avait des soirées spéciales, ça venait de partout. Même les Parisiens l’ont connue à une époque, ce qui est rare. Ils venaient parce que c’était vraiment le lieu : bonne musique, bonne ambiance. [...] Il n’y avait pas de *battles*, c’était le *jam*. L’instant cercle c’était l’instant défi. J’avais des gars à qui j’apprenais à danser, quand je voyais qu’il y avait des gens, je leur disais : “vas-y, va danser à côté de lui pour voir comment il réagit.” Et j’observais les gens, voir quel niveau ils pouvaient avoir. Est-ce que ça méritait que je danse près de lui ? »

Des collaborations longues

Les trajectoires professionnelles de cette première génération sont le plus souvent celles d’interprètes évoluant durablement dans les mêmes compagnies ou les mêmes collectifs : Toufik a été interprète pendant dix neuf ans pour la compagnie Montalvo-Hervieu ; Jamel, vingt-et-un ans pour la compagnie Black Blanc Beur ; et Nathalie durant onze ans pour la compagnie Boogi Saï.

Cette longévité s’explique par deux facteurs. Le premier tient au fait que les rares compagnies hip-hop – qui émergent dans le sillage des Rencontres nationales de danses urbaines de La Villette – bénéficient d’un soutien public durable (ministères, collectivités). Ainsi, une première génération de danseurs accède à la professionnalisation et notamment à l’intermittence du spectacle. Le second facteur est démographique. Après une première phase de médiatisation du hip-hop, vers 1984-1986, de nombreux danseurs cessent de pratiquer. En l’absence de vecteurs médiatiques et de lieux formels de formation, les danseurs qui « s’accrochent » sont finalement peu nombreux, comme en témoigne la grande interconnaissance qui règne entre eux. Ainsi, la concurrence pour l’accès aux places de danseurs professionnels est relativement faible comme le montre la quasi-absence d’épreuves de sélection pour intégrer des compagnies (audition, stages). Les danseurs de cette génération décrivent d’ailleurs le passage d’une pratique amateur à une pratique professionnelle comme facile et informelle, par le biais de recommandations au sein d’un petit réseau d’interconnaissances.

Aussi, même pour ceux qui n’intègrent pas de compagnie à la fin des années 1980 ou au début des années 1990, on observe une grande fidélité à des collectifs de danseurs formés dès leurs premières années de pratique, généralement à la faveur d’une proximité géographique. C’est le cas, par exemple, de Nicolas (né en 1975) qui, dès l’âge de 17 ans, fonde un collectif de danseurs originaires de Seine-et-Marne. Même s’il rejoint des compagnies après avoir évolué pendant vingt ans dans les *battles*, tout au long de sa carrière, il continue de danser avec des membres de ce collectif lors de *battles* ou de *shows*. C’est aussi cette fidélité qui le conduit, en 2008, à créer, avec certains d’entre eux, une association spécialisée dans la transmission.

Danser et enseigner

La plupart des danseurs de cette génération ont été, durant toute leur carrière, à la fois interprètes et enseignants. Beaucoup ont commencé à dispenser des enseignements en danse dès le plus jeune âge (vers 18 ans), à une époque où aucune formation professionnelle en hip-hop n’existait. Il s’agit, selon les cas de MJC, de structures municipales d’animation, de jeunesse ou culturelles, généralement par le biais d’associations locales. Les expériences d’enseignement se diversifient ensuite au cours de la

carrière au gré des trajectoires : stages auprès de publics scolaires dans le cadre de coproduction de spectacles avec des collectivités locales, *masterclasses* et stages en marge de *battles*, cours dans des écoles spécialisées ou des associations qu’ils ont eux-mêmes créées.

Un monde peu formalisé

En dehors de ces grands traits caractéristiques, la génération des pionniers est marquée par la forte diversité des trajectoires professionnelles, du fait d’un faible degré de formalisation de ce milieu professionnel (pas de certifications, pas de formations formelles, structuration économique quasi-inexistante, peu d’autonomie institutionnelle, évolution rapide des cadres de la pratique).

On peut ainsi remarquer que ces danseurs de la première génération ne se sont pas tous investis dans les *battles* lorsque ceux-ci ont fait leur apparition au début des années 2000. Toufik a d’abord dansé pour la compagnie Montalvo-Hervieu avant de co-fonder le *crew* Mobitrack et de participer à de nombreux *battles* avec ses membres, car il ne trouvait pas dans « la scène » la satisfaction de ses envies de danseur :

« Pour faire un *battle* c’est au moins toute une année de préparation. Là tu te prépares et il n’y a pas d’argent, tu ne gagnes pas ta vie, c’est difficile. [...] La scène, c’était quelque chose de très intéressant artistiquement parlant, financièrement parlant aussi. Mais j’avais un manque de dingue, j’avais besoin de revenir à la source. C’est à la source que je pouvais redécouvrir, que je pouvais progresser, que je pouvais faire évoluer ma danse et être productif pour des projets artistiques. »

À l’inverse, certains comme Nathalie et Jamel n’ont jamais fait le moindre *battle*, n’adhérant pas à cette forme compétitive. Enfin, certains présentent des parcours hybrides vis-à-vis du *battle* parmi ces pionniers. Le cas de Nicolas est éclairant. Après avoir fait ses armes dans les concours chorégraphiques et les *shows*, il intègre la compagnie de Jean-Claude Pambè Wayack durant trois ans. Il s’investit ensuite très intensivement dans l’économie du *battle*, jusqu’à rencontrer le succès (victoire au Juste Debout en 2002, plusieurs victoires de *battles* avec Force de frappe) et une reconnaissance internationale dans cette économie (enseignant de *masterclass* et de stages en marge de *battle*, danseur invité, jury). En 2014, il décide de revenir progressivement à la scène, d’abord en montant sa compagnie, puis en intégrant la compagnie Amala Dianor.

Une dernière remarque s’impose concernant ces pionniers. L’objet même de notre étude étant de s’intéresser aux danseurs professionnels, nous faisons volontairement omission de toutes celles et tous ceux qui n’ont pas mené de carrière longue en tant que danseurs. Signalons néanmoins que nombre d’entre eux se sont vite reconvertis dans différents champs d’activité connexes de l’interprétation chorégraphique : l’enseignement, notamment à travers la création d’écoles à partir de la fin des années 1990 et des années 2000, comme Thony Maskot, Bruce Ykanji, ou de nombreuses associations locales spécialisées dans les cours pour enfants et adolescents ; l’événementiel (organisation de *battles* ou de festivals). Ils contribuent ainsi à créer l’essentiel du tissu organisationnel de la pratique locale du hip-hop, encore en place actuellement (voir Chapitre 4).



Black Blanc Beur, *J'en ai tout à foutre*, Théâtre Claude Debussy (Maisons-Alfort),
7 décembre 1985 — © Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque du Centre national de la danse

La 2^e génération : vers l'autonomisation

Extension du domaine chorégraphique

À partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000, l'univers professionnel du hip-hop connaît des évolutions rapides. Trois d'entre elles, au moins, affectent profondément les conditions de travail de la deuxième génération de danseurs (nés entre 1980 et 1995).

Premièrement, au cours des années 2000, l'écosystème dans lequel quelques compagnies subventionnées concentraient la majorité des danseurs professionnels de façon durable cède la place à un foisonnement de structures dans toutes les esthétiques de danse²³. Une légitimation et une « ouverture institutionnelle du hip-hop²⁴ » se produisent favorisant ainsi l'entrée progressive du hip-hop dans les réseaux de diffusion publics marquant un intérêt croissant à son égard pour de nombreux acteurs de la culture (fonctionnaires ministériels, collectivités locales, programmeurs d'équipements ou de festivals, etc.). Mais, comme le rappelle Roberta Shapiro, la légitimation entraîne également des modifications de l'univers professionnel du hip-hop²⁵. Alors que, dans les années 1980 et 1990, les compagnies de hip-hop avaient le plus souvent vu le jour à l'initiative de danseurs ou de chorégraphes issus de la danse contemporaine, celles des années 2000 le sont majoritairement par des danseurs hip-hop de la première génération, devenus chorégraphes, qui embauchent comme interprètes des danseurs de la deuxième. Dit autrement, cette période témoigne d'une autonomisation progressive des compagnies hip-hop vis-à-vis des autres esthétiques chorégraphiques.

Au même moment, une autre partie du hip-hop fait son entrée dans le monde du divertissement et des loisirs grand public. Deux phénomènes concomitants constituent cette « ouverture marchande du hip-hop²⁶ » dès le début des années 2000. D'une part, l'essor des *battles* : à la faveur d'un processus accéléré d'événementialisation de la culture²⁷, certains se pérennisent, deviennent des rendez-vous réguliers (souvent annuels) et attirent des centaines de danseurs à l'échelle locale. D'autre part, cette période marque l'entrée massive de l'esthétique hip-hop dans les industries culturelles : cinéma, émissions de télévision, et surtout publicités ; mais aussi comédies musicales, spectacles privés, événementiel (conventions d'entreprise, événements marketing, attractions touristiques, etc.). Ce secteur marchand du hip-hop constitue un univers de pratiques autonomes vis-à-vis des pouvoirs publics et des autres esthétiques de danse. C'est aussi ce qui favorise une certaine culture du *business* chez les hip-hoppeurs façonnant un modèle culturel de l'artiste plus proche de l'entrepreneur que de l'intermittent²⁸.

Troisièmement, cette double ouverture s'opère en même temps qu'un essor de la demande sociale en cours de hip-hop. La décennie 2000-2010 est en effet celle durant laquelle des pratiquants - notamment ceux de la première génération - créent de nombreuses structures associatives ou intègrent des structures existantes (d'éducation populaire, lieux de création, écoles privées, structures municipales, etc.) sur tout le territoire dans le but d'y développer une offre d'enseignement²⁹. Cette dynamique est par ailleurs encouragée par le ministère des Sports, avec la mise en place de certifications spécialisées pour encadrer les pratiques d'enseignements, dans le cadre des Brevet professionnel de la jeunesse, de l'éducation populaire et du sport (BPJEPS), notamment à destination des enseignants des MJC. Cette multiplication des cours entraîne un accroissement important du nombre de pratiquants du hip-hop en France. Cet essor de la demande sociale aura deux principales conséquences : fournir un vivier croissant de danseurs hip-hop et diversifier territorialement et sociologiquement cette population, y compris chez les professionnels.

Pour ces trois raisons, les danseurs de cette deuxième génération sont ceux pour qui, dès l'entrée dans l'âge adulte, la danse peut devenir un métier. Mais ils sont au milieu du gué. D'un côté, ils profitent d'opportunités professionnelles nombreuses ; de l'autre, ces nouvelles opportunités sont souvent éphémères, encore incertaines, et moins solides financièrement que celles dont avaient bénéficié leurs aînés de la première génération. On peut donc parler d'une génération de danseurs caractérisée par la précarité généralisée.

Les voies multiples de l'autonomisation

Instabilité financière et pluriactivité subie

Première caractéristique de cette génération : ils sont bien souvent contraints d'inventer des formes de débrouillardise *via* la polyactivité, notamment en occupant des « petits boulots » pendant plusieurs années avant de devenir professionnels, là où leurs aînés intégraient plus directement des métiers liés à la danse : Tako (né en 1987) travaille comme vendeur intérimaire, Giulia est agent de sûreté, agent d'accueil taxi et vendeuse, Wilfried (né en 1990) ouvrier à la chaîne dans une usine de café.

Polyactivité et pluriactivité

Nous reprenons ici la distinction établie par Janine Rannou et Ionela Roharik³⁰ entre la polyactivité – exercice de plusieurs métiers dans des branches différentes – et la pluriactivité – exercice de plusieurs métiers dans le même secteur d'activité. En effet, dans les mondes de l'art, la monoactivité est une exception. Et la pluractivité est souvent la condition d'une meilleure intégration professionnelle en termes de revenus et de volume d'emploi.

Deuxième caractéristique : lorsqu'ils réussissent à intégrer l'univers professionnel de la danse, leurs trajectoires sont ensuite marquées par la multiplication des expériences dans divers secteurs du hip-hop (pluriactivité subie), et par une grande instabilité (discontinuités, alternances de moments de succès et de « passages à vide », de prospérité et de difficultés financières, etc.). On peut ici citer le parcours de Quentin (né en 1979). À la toute fin des années 1990, il débute comme interprète dans des compagnies des danseurs de la première génération (Trafic de Styles, Boogi Sai). Dès 2001, il bifurque vers l'univers marchand des *battles* et du *clubbing* dans lequel il acquiert une notoriété qui lui vaut d'être sollicité pour des prestations télévisées (*Dance School*, *Hit Machine*), puis d'autres prestations commerciales diverses (vidéoclips, comédies musicales). Il vit ainsi ce qu'il appelle une décennie de « fast life », enchaînant les « plans », voyageant au gré des *battles* qui l'invitent pour aller réaliser des *workshops*. Ces prestations, bien rémunérées (jusqu'à plusieurs milliers d'euros pour un jour de *workshop*), restent éphémères et inscrites dans une économie informelle. Au final, il ne bénéficie de l'indemnisation au titre de l'intermittence qu'une petite dizaine d'années. À partir de la fin des années 2000, il se met à la chorégraphie collective avec plusieurs camarades de *battles*. Quentin crée ensuite sa propre compagnie tout en multipliant les expériences d'enseignement dans plusieurs formations professionnelles en Île-de-France, et notamment en participant à la mise en place d'un parcours de formation en hip-hop dans la ville de Vergny. S'il admet avoir très bien gagné sa vie, le retour dans l'économie formelle du hip-hop s'avère plutôt difficile. Il ressent surtout un décalage entre la richesse de son parcours et les conditions financières dans lesquelles il exerce aujourd'hui :

« Là on est entre 2009 et 2014 et je pars tous les week-ends, toutes les semaines... Ma femme est contente [...]. Je refais la terrasse de la maison, on part en vacances grâce aux workshops. Ma femme et mon fils viennent avec moi sur les workshops, on ne paie rien, juste les billets d’avion. Je donne du liquide à ma femme pour qu’elle fasse des courses, se fasse plaisir, je reviens avec des grosses liasses de billets de 500 € ! [...] Aujourd’hui, quand je donne des cours, je taffe sinon je n’ai pas d’argent. On a réussi à débloquer des situations à Vergny. On est passés en CDD parce qu’on est avec le centre de formation danse. [...] On a fait un lissage de mes activités et la Ville a voté au conseil municipal la déprécarisation de quatre agents. C’est là aussi que tu valorises ta parole d’artiste en disant “non”. Avant, quand tu étais interprète, tu disais “oui” à tout. Quand tu comprends ta valeur artistique, le “non”, il est ferme, beaucoup plus affirmé parce que tu sais ce que tu vaux à l’étranger. Je leur expliquais : “Les gars je me fais 2 000 € en un week-end. Vous allez me payer 38 € une heure de cours ici !” »

Né une dizaine d’années après Quentin, Tako présente un parcours où les bifurcations et les expériences éphémères sont encore plus nombreuses, quand bien même il rencontre le succès précoce, d’abord dans les *battles*, puis au sein de compagnies. Ces revenus étant toutefois irréguliers, il travaille aussi pour différents secteurs marchands comme la publicité, la mode ou les événements d’entreprise. Enfin, il décide en 2019 d’arrêter la compétition pour se consacrer à la création, à travers sa compagnie, avec laquelle il monte plusieurs formes courtes. Et il intègre alors la direction du Centre chorégraphique national (CCN) de Rennes et de la Bretagne au sein du collectif FAIR[E]. À 32 ans, Tako a donc déjà connu une carrière fulgurante, faite de nombreuses expériences dont certaines prestigieuses. Toutefois, il est intéressant de noter que toutes ces expériences ont été brèves, incertaines et souvent rémunérées de façon informelle.

La pluriactivité est donc autant choisie que subie. Ou plus précisément, elle s’impose aux pratiquants à mesure des aléas de la carrière. La principale activité transversale aux carrières des danseurs rencontrés est la transmission. C’est par exemple grâce aux workshops que Quentin a assuré une continuité de revenus durant une dizaine d’années, et grâce aux cours qu’il donne aujourd’hui qu’il peut maintenir un salaire régulier. Tako monte, quant à lui, une association à l’âge de 23 ans, dans le cadre de laquelle il enseigne ponctuellement durant toute sa carrière. Wilfried donne également des cours depuis l’âge de 20 ans et imagine la perspective de « monter un petit projet, une petite école de danse ici » qui lui permettrait d’assurer une stabilité de revenus. Norbert a presque toujours enseigné durant sa carrière, au point de s’inscrire au diplôme d’État de professeur de danse contemporaine pour parfaire certaines compétences de pédagogue :

« Pour moi le DE m’a apporté une compréhension de l’anatomie, de l’histoire des danses (jazz, contemporain, classique), des aspects plutôt pédagogiques... Du coup, j’avais envie d’ouvrir mon champ en tant que professeur, de prendre mes responsabilités vu qu’un diplôme n’existait pas. »

Par ailleurs, on remarque que les circulations dans les différents pôles professionnels de la danse hip-hop s’opèrent dans un sens comme dans l’autre. Ainsi, Quentin ou Giulia passent du *battle* à la création scénique au sein de compagnies spécialisées en hip-hop. Norbert et Tako, quant à eux, font le chemin inverse : ils connaissent leurs premières expériences dans les compagnies et s’investissent peu à peu dans le *battle* dans un second temps. Aussi, on constate que rien ne les empêche, en parallèle, d’accepter des offres d’emploi dans de nombreux secteurs commerciaux (télévision, publicité, mannequinat, événementiel, etc.) quand elles se présentent à eux.

Entre collectif et individualisation

Une autre caractéristique des danseurs de cette génération est l’ambivalence entre collectif et individuel. La grande fidélité à des collectifs s’estompe peu à peu au profit de trajectoires hybrides alternant rattachement à des groupes de danseurs constitués dans les premières années de danse (*crews*, groupes informels ou compagnies), multiplication des expériences professionnelles courtes au sein de collectifs et incursions dans des aventures individuelles au gré des circonstances.

Le parcours de Norbert est un bon exemple de cette hybridité. Il débute sa carrière très jeune comme interprète et multiplie tout au long de son parcours des expériences au sein de compagnies expérimentées toutes spécialisées dans le hip-hop (Sanrancune, Franck II Louise, Quality Street, Bintou Dembelé, Ifra Dia). C’est principalement le spectacle *Let it be !* (Compagnie Franck II Louise), qui tourne pendant huit ans, qui lui permet d’accéder à l’intermittence. Mais c’est une exception. Le plus souvent, ses autres emplois en compagnie durent simplement le temps de l’exploitation d’une seule création, soit environ un an ou deux. En parallèle, il s’investit dans sa ville d’origine en Essonne. Dès l’âge de 20 ans, il y fonde, avec des amis d’enfance, un festival de hip-hop et une association proposant des cours et des événements liés à la culture hip-hop. L’intermittence lui assurant des revenus réguliers, il ressent vite l’intérêt de se former individuellement pour palier l’incertitude professionnelle qu’il perçoit :

« Grâce à [*Let it be !*] j’ai pu développer mon statut d’intermittent et donc suivre des formations (théâtre, mise en scène, chorégraphie). Avec l’Afdas, l’Arcade PACA et à l’étranger, aux États-Unis. Je me suis formé aux États-Unis, beaucoup. Je suis même entré dans la formation de Brian Green, Dance Vision, des groupes référents pour des nouveaux styles hip-hop. J’avais envie de faire des styles qui correspondaient plus à ma génération. J’ai fait New York, San Francisco, Los Angeles, Atlanta. C’est de mon propre ressort. Comme j’étais intermittent, j’ai profité de l’intermittence pour voyager. »

À partir des années 2000, il rencontre le succès en *battle* en remportant le House Dance Conference à deux reprises (2002-2004), puis le Juste Debout à quatre reprises en hip-hop et en *house* (2004-2007). Dans la foulée, il est invité à de nombreux *battles* comme danseur, intervenant de workshops ou membre de jurys. Sa carrière dans le *battle* ne se fait pas dans le cadre de collectifs, comme c’était généralement le cas pour les danseurs de la première génération, mais le plus souvent en solo et en duo. Et, dans le cas des compétitions en duo, il s’agit de duos de circonstances. À titre d’exemple, ses quatre victoires au Juste Debout ont été remportées avec quatre partenaires différents. Enfin, la carrière de Norbert est parsemée d’expériences de création individuelle. Il crée son premier solo à 23 ans, dans le cadre du festival qu’il a fondé dans sa ville d’origine. Et surtout, à partir de 2013, il fonde sa propre compagnie et développe une esthétique propre, mêlant danse, vidéos et musique. Lorsqu’il s’agit d’évoquer son avenir professionnel, Norbert est lucide sur le fait qu’il ne peut pas compter sur des collectifs préexistants. En conséquence, il explique que son salut passe par deux

voies : la capacité à fonder sa propre structure pérenne de transmission, et le fait d'accepter toutes les opportunités qui s'offrent à lui.

« J'ai mes diplômes, tout va bien, j'ai mes équivalences, je m'en sors bien. Je ne lâche pas. J'ai 36 ans et je suis encore sur scène, y en a beaucoup de ma génération qui ont arrêté. Moi ça va parce que j'ai maintenu une activité sportive. Et donc le projet qui me tient le plus à cœur, c'est de développer mon école de pensée, la formaliser, la structurer, quelque chose de *in door*, avec des locaux. Encore la carrière de danseur, c'est ma priorité, je dis oui à tout. »

Cette hybridation entre individuel et collectif représente sans doute une étape décisive de l'autonomisation progressive des danseurs de hip-hop et de leur intégration dans le monde chorégraphique. En effet, concevoir son autonomie et penser son individualité représentent une étape essentielle de la vie d'un artiste dans le monde contemporain. Comme l'a montré Pierre-Michel Menger, l'intégration de la logique individualiste des carrières artistiques est un marqueur fort des parcours de créateurs³¹. Ce processus d'individualisation, encore embryonnaire chez les danseurs de la seconde génération, va s'amplifier dans la suivante. Nous le verrons. Dans la seconde partie, nous verrons également comment les formations professionnelles de danse hip-hop intègrent désormais cette dimension individuelle de l'artiste.

Cours d'élèves de deuxième cycle du parcours hip-hop du Conservatoire à rayonnement régional de Chalon-sur-Saône, 27 septembre 2018 — © Louis Jésus



La 3^e génération : vers l'individualisation ?

Institutionnalisation, marchandisation et formation

Les années 2010 voient les dynamiques à l'œuvre durant la décennie précédente s'accroître. Les danseurs de la troisième génération (nés dans les années 1990 et 2000) évoluent dans un « monde » de la danse hip-hop de plus en plus spécialisé, et rendu complexe par la multitude des acteurs qui y évoluent.

Premièrement, l'ouverture institutionnelle du hip-hop se poursuit tout en restant très limitée. De nombreuses compagnies de hip-hop, fondées par des danseurs de la première et de la deuxième génération, continuent de créer des spectacles qui accèdent à la programmation de scènes publiques ou privées³². Deuxièmement, la décennie 2010 voit exploser les opportunités marchandes pour les danseurs hip-hop. D'abord, les *battles*, et notamment ceux de taille intermédiaire, connaissent une croissance exponentielle. En outre, plusieurs danseurs affirment que les opportunités se multiplient dans différents domaines des industries culturelles : publicité, mannequinat, cinéma, télévision, comédies musicales, etc. Troisièmement, la décennie 2010 est celle de l'accroissement et de la diversification de l'offre de formation en danse hip-hop, à la fois pour les amateurs et pour les aspirants à la professionnalisation. À côté des structures d'éducation populaire, des lieux de création et des structures municipales qui continuent d'accueillir des cours réguliers, des dizaines d'« écoles » sont créées par des danseurs ou des chorégraphes hip-hop sur tout le territoire, affichant pour certaines l'objectif de former des danseurs professionnels (voir Chapitre 4).

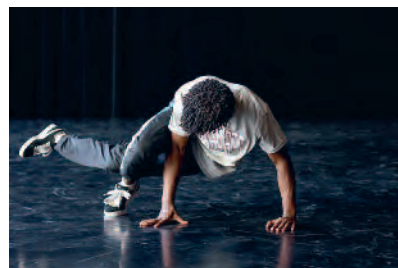
Un marché professionnel en cours de polarisation

Une première conséquence de ces évolutions est le fait que, au moment de l'insertion professionnelle, les danseurs sont confrontés à un marché de l'emploi qui tend à se spécialiser, entre les pôles de la création scénique, des *battles* et des prestations commerciales. Leurs parcours témoignent de la façon dont ils connaissent, à ce moment de leur carrière, des injonctions à opérer une spécialisation stratégique.

Désir de scène

On peut citer l'exemple de Tarik (né en 1995), qui commence à danser en 2010, à l'âge de 15 ans. Il débute en participant à quelques *battles* dans sa région, puis en France, et en réalisant quelques *shows* courts avec un groupe d'amis. Il raconte qu'il éproue alors très vite l'envie de se diriger vers les créations de scène :

« Je pense que, quand on est danseur [...], bah on ne peut pas rentrer comme ça dans des compagnies, sans entraînement, sans rien. Et quand on s'entraîne, souvent aussi, on part, heu... bah vers le *battle*... On se dit pas : "Je vais rentrer dans telle ou telle compagnie". [...] Tu veux te mesurer à d'autres. Et justement, c'est en te mesurant à d'autres personnes que tu vas évoluer. [...] Après, je pense qu'il y a un moment faut faire des choix : soit tu fais de la danse pour kiffer et ça s'arrête là, soit tu fais



Compagnie Relevant, résidence de création
© Maison de la Danse, Romain Tissot

Léa & Thias, IADU – Initiatives d'artistes
en danses urbaines, résidence 2017
© Jody Carter



de la danse où ça prend une ampleur un peu plus sérieuse et, là, tu as envie de te lancer dans de la scène ou d'entrer dans une compagnie... où y a vraiment une recherche, une thématique, un propos... où voilà, tu souhaites t'exprimer sur scène. [...] Et je pense que, réussir dans la danse, bah c'est aussi gagner son argent quoi [...]. »

Le discours de Tarik est triplement intéressant. D'abord, il montre la rapidité avec laquelle les danseurs éprouvent le besoin de se spécialiser dans l'un des pôles professionnels de la danse hip-hop pour s'insérer. En effet, c'est après seulement deux ans de participations à des *battles* de références (dont une finale du Juste Debout), que Tarik rejoint une première compagnie et tourne la page des *battles*, à l'âge de 21 ans. Il multiplie alors les expériences courtes dans plusieurs compagnies (dont celle de Farid Berki) et insiste sur la nécessité d'entretenir un « réseau » dans ce milieu. Ensuite, son discours montre que le « choix » qu'il évoque est aussi le produit d'une contrainte financière, dans la mesure où il est plus certain de « gagner son argent » dans le monde des compagnies. Enfin, à 24 ans, Tarik utilise déjà un vocabulaire propre à la création scénique (« une recherche, une thématique, un propos », « t'exprimer sur scène ») qui montre son acculturation rapide à cet univers professionnel.

Les prestations commerciales

Le parcours de Daliah (née en 1993) montre que les mêmes injonctions à la spécialisation existent dans le pôle professionnel des prestations commerciales. Durant l'adolescence, elle participe à des *battles* et réalise des *shows* amateurs dans sa région avec un groupe d'amis. Étudiante à Lyon, elle continue un temps de s'inscrire à des *battles* et se forme *via* des entraînements informels et des *open class* au Pôle Pik, de 18 à 22 ans. En intégrant le cursus de l'AID (voir la présentation de ce cursus dans le Chapitre 2) comme apprentie à 22 ans, elle multiplie les expériences dans l'univers des prestations commerciales (plateaux télévisés pour accompagner des artistes, vidéoclips, publicité, comédie musicale). Son discours exprime le fait qu'elle n'est pas rétive à l'idée de travailler dans des compagnies dans le cadre de création scénique (elle a déjà eu une expérience éphémère dans une création). Cependant, ses expériences, les réseaux professionnels dans lesquels l'AID est intégrée et

ses aspirations dessinent une acculturation durable dans l'univers des prestations commerciales, comme interprète ou comme chorégraphe :

« À l'AID, on a quand même plus d'expériences dans le commercial. Les employeurs pour qui l'on bosse en apprentissage peuvent potentiellement nous rappeler après pour d'autres contrats [...]. Dans le commercial, il y a eu des expériences que j'ai adorées. Parce que c'était avec des chorégraphes que j'aimais. Par exemple, avec la chanteuse Taal, c'était une créa hip-hop et afro, dans laquelle je me retrouvais. [...] Je n'ai rien contre le commercial en soi, si jamais la façon de danser me plaît.

Quelles sont tes perspectives dans cinq ans ou dix ans ?

Je veux viser l'international. Donc les États-Unis. Parce que là-bas, les danseurs sont valorisés. Leur travail est reconnu. Alors qu'ici, beaucoup moins. En France, un danseur est payé 110 euros pour un cachet, alors que c'est 1 000 \$ la répétition aux États-Unis. »

Là encore, le discours du « choix » doit être replacé dans un contexte économique contraignant. Daliah aspirant depuis plusieurs années à vivre de la danse, la réalité des conditions de travail qu'elle a observées durant ses expériences diverses la mène à s'orienter de façon pragmatique vers les meilleures opportunités de revenus.

Mickaël Pecaud, compagnie Supreme Legacy, chorégraphe du spectacle *Le Poids des Mots* — © Hermès Milio



Festival Acordanse 2018

© Maison de la Danse, Romain Tissot

Samedis de la maison #krump

© Maison de la Danse, Romain Tissot

Festival Acordanse 2019, MJC Laennec-Mermoz

© Maison de la Danse, Romain Tissot



Les battles

Signalons enfin que la dynamique d'injonction à la spécialisation au moment de l'insertion touche aussi certains danseurs de *battles*. Le parcours de Donatien (né en 1993) fournit un exemple éclairant. Il commence à participer à des *battles* en région parisienne durant ses années de lycée. Souvent vainqueur, il gagne en notoriété et élargit son horizon vers des *battles* plus importants en France (jusqu'à gagner le Juste Debout en lock) et à l'étranger. Tout en réalisant des études de comptabilité, il est de plus en plus régulièrement invité, soit comme participant soit comme professeur des workshops, soit comme jury, dès l'âge de 23 ans. Il explique que les *battles* lui fournissent un bon complément de revenus (« presque un deuxième salaire »), et que c'est une voie qu'il a pu emprunter grâce au fait d'avoir un emploi stable à côté (comptable en alternance). Étant complètement intégré à ce pôle professionnel et ayant construit un montage financier sûr, il n'a jamais véritablement cherché à s'insérer dans l'univers de la création scénique. Sa seule expérience dans ce domaine, qu'il a jugée « trop rébarbative », l'a convaincu qu'il préférerait le *battle*.

Individualisation des carrières

Au-delà de ces injonctions à la spécialisation précoce au moment de l'insertion professionnelle (qui ne dure éventuellement qu'un temps), la tendance la plus notable est celle à l'hyper individualisation des carrières. Les collectifs de danse continuent de perdre de leur centralité dans les carrières pour deux raisons.

Premièrement, la multiplication des emplois courts rend difficile l'animation de compagnies, groupes ou *crews* composés de danseurs aux emplois du temps très instables. Donatien explique ainsi la difficulté à faire vivre un petit *crew* de trois personnes :

« J'ai fait partie d'un *crew* à un moment, pour faire des *shows*. Dedans, y'en a un qui est un danseur de compagnie. Il passe sa vie à droite à gauche c'est compliqué de se voir. Y'en a une autre qui est une danseuse de *battle* à la base, et elle jongle un peu entre le monde des *battles* et celui des compagnies. Elle est partie en Australie pour faire une tournée d'un an et voilà donc c'est une question d'emploi du temps. C'est compliqué de tous se capter, donc on focus tous chacun dans nos projets perso. »

En conséquence, les carrières des danseurs de la troisième génération sont caractérisées par un mélange de pluriactivité et de polyactivité. Contrairement à leurs aînés, les danseurs de cette génération assument la pluriactivité, et la revendiquent plus qu'ils ne la subissent. Ainsi, presque tous ceux que nous avons rencontrés ont commencé à donner des cours en même temps qu'ils accédaient à la pratique professionnelle, notamment car ces cours procurent des revenus réguliers. Il est également intéressant de noter que tous les danseurs rencontrés évoquent la possibilité de réaliser des « plans » ponctuels (c'est-à-dire des prestations commerciales) comme une opportunité à saisir, à la fois pour les revenus qu'ils procurent et pour « l'expérience ». Mathilde (née en 1994) est un bon exemple. Après avoir participé à beaucoup de *battles* durant son adolescence, elle connaît une expérience marquante dans une comédie musicale, puis se spécialise peu à peu dans les compagnies et la scène. Toutefois, elle ne refuse pas les « plans » qui se présentent à elle :

« Je fais moins de *battles* maintenant. Je suis dans la création et les compagnies depuis deux-trois ans. Et puis là, actuellement, j'étais sur le tournage d'un film qui a duré

trois mois et quelques. Après, ce sont des petits jobs qui tombent un peu comme ça, par-ci par-là. [...] Des fois je vais être appelée pour donner un stage. On fait un peu des castings comme ça, de temps en temps, qui font que bah je vais faire un clip par là... [...] Puis je travaille aussi un peu avec Nike. Du coup, souvent, ils me contactent pour des événements où ils ont besoin de danse, soit pour faire des petites interventions, des petits happenings pour leurs événements. »

Son récit est intéressant dans la mesure où il illustre la manière dont elle se représente l'univers professionnel du hip-hop. Elle distingue ici les différents pôles professionnels qu'elle a traversés (le *battle*, puis la scène) de façon temporaire, à l'occasion de « petits jobs qui tombent ». Au final, se dessine un parcours de touche-à-tout, individualisé au gré des opportunités.

Par ailleurs, le règne de l'incertain qui prévaut incite les danseurs de la troisième génération à développer également une polyactivité afin de se prémunir contre les aléas de la carrière. Donatien passe un diplôme d'expert-comptable en alternance, et se consacre à la danse en dehors de ses heures de travail. Les danseurs que nous avons rencontrés sont, par ailleurs, plus diplômés que ceux des générations précédentes, et évoquent presque tous la nécessité de se préparer à une possible interruption de carrière, ou bien à cumuler un emploi dans la danse avec un second emploi. Ainsi, Tarik, qui a pourtant une certaine visibilité professionnelle à moyen terme, explique :

« Bah pour moi, je dirais que je stagne un peu. Je travaille toujours avec des compagnies et j'ai toujours quelques plans quoi. Après aussi, je ne pense pas qu'au statut d'intermittent. Je pensais aussi à faire pompier, un truc vraiment rien à voir quoi. Mais je me dis que pourquoi pas parce que, heu... [...] Certes, intermittent, c'est bien, mais c'est bien un moment quoi. »

Enfin, les discours font apparaître une dernière caractéristique importante de leur rapport au métier de danseur : le refus général des catégorisations esthétiques qui prévalaient auparavant. On peut résumer cette évolution de la manière suivante. L'essor des *battles* dans les années 2000 a entraîné une spécialisation des danseurs hip-hop dans une ou plusieurs esthétiques (danse debout / *break* ; *lock* / *pop* / *house* / etc.). Puis la spécialisation par pôles professionnels (*battle* / création scénique / prestation commerciale) (voir Chapitre 2) a fait voler en éclat la spécialisation esthétique au profit de danseurs généralistes. Cette « généralisation » des danseurs est flagrante chez ceux que nous avons rencontrés, quel que soit le pôle professionnel dans lequel ils sont insérés.

Ceux qui exercent dans le *battle* racontent une tendance au développement, dans les compétitions, de catégories généralistes (« hip-hop » « new style », « expérimental ») qui séduisent surtout les plus jeunes danseurs. On retrouve néanmoins la même tendance dans la danse de prestation commerciale ou dans la danse de scène. Ainsi, Frantz (né en 1997) - qui danse en compagnies et se définit comme « danseur polyvalent » et qui s'est formé *via* des stages et des cours à d'autres danses que le hip-hop - explique que c'est le fonctionnement du marché qui l'oblige à abandonner la moindre étiquette esthétique, y compris l'étiquette « hip-hop » :

« Je danse c'est tout et je me considère ni comme pop, ni comme contempo, ni comme un circassien... je danse c'est tout ! [...] Plus ça avance maintenant plus les

gens dansent, ils ont moins de spécialité et en même temps c'est ce que la scène veut. On te demande de plus en plus d'être polyvalent. »

On peut trouver le même type de refus des étiquettes chez un danseur expérimenté comme Toufik (« Je ne suis ni hip-hop, ni contemporain. Je fais du spectacle ! »). Il s'agit alors d'un discours nourri par plusieurs décennies de pratique, une diversité d'expériences et une réflexion de long terme sur le sens du propos artistique qu'il souhaite exprimer. Ici, le refus des étiquettes par des danseurs âgés de 25 et 22 ans doit plutôt être compris comme une forme stratégique d'adaptation de leur positionnement vis-à-vis des attentes du marché de la danse qu'ils ont intériorisées précocement. On achève de constater ici la tendance à l'individualisation des carrières dans le sens où la revendication de l'individualité semble devenir, pour les danseurs de cette troisième génération, un marqueur de professionnalisation en soi.



Chapitre 2

Les étapes d'une carrière

En décrivant les contextes dans lesquels les trois générations de danseurs de hip-hop ont inscrit leur activité professionnelle, on s'aperçoit que le jeu des opportunités/contraintes qu'offre chaque période ne parvient pas à circonscrire totalement la réalité des trajectoires individuelles et la capacité des artistes à inventer de nouvelles façons d'exercer le métier de danseur hip-hop au fil des ans. Dans ce chapitre, nous souhaitons donc explorer plus en détail les principales étapes qui jalonnent les carrières des danseurs afin de saisir la diversité interne du monde de la danse hip-hop. On peut schématiquement³³ distinguer trois étapes-clés : la formation, l'insertion professionnelle, les évolutions de carrière.

Se former

La question de la formation est doublement centrale dans l'analyse des professions artistiques. Du point de vue sociologique, elle permet de penser la manière dont se constitue un corps de professionnels autour d'un ensemble de pratiques et de valeurs plus ou moins structurées, plus ou moins formelles, et comment ce corps se reproduit et se transforme. Du point de vue politique, elle représente une des modalités principales d'accompagnement des professions et de structuration des marchés de l'art par les pouvoirs publics. Les quinze parcours des danseurs rencontrés mettent en évidence trois principales modalités de formation : l'autodidaxie, les cours et formations ponctuelles, les formations professionnelles.

L'autodidaxie

L'autodidaxie, réelle et revendiquée, est une caractéristique centrale du récit que les danseurs hip-hop font de leur parcours. Par autodidaxie, on entend à la fois les entraînements informels dans l'espace public, dans des lieux mis à disposition (MJC, centres culturels) ou détournés de leur usage principal (gymnases), ainsi que les espaces de confrontation informelle, comme les cercles en discothèque, les *jams* ou les *battles* improvisés qui ont lieu en marge des compétitions formelles. Tous les danseurs rencontrés insistent sur l'importance de ces espaces où l'apprentissage des techniques se fait par l'imitation, la circulation de l'information et l'alternance des rôles, chacun étant simultanément élève, public et professeur auprès des pairs. Toutefois, comme nous le constatons en 2017, une part importante de ceux qui revendiquent la dimension autodidacte de leur formation ont, en réalité, suivi des formations plus formelles³⁴. De fait, dans la danse hip-hop, il existe une tension historique entre l'autodidaxie et ses espaces de transmission informels et les dispositifs plus formels d'apprentissage ; les premiers renvoyant à l'autonomie du danseur et à son individualité, les seconds à l'institution et à ses espaces normatifs d'apprentissage. Cette tension qui peut exister dans d'autres formes d'art est encore plus forte dans le hip-hop, du fait d'une histoire qui l'a cantonné dans l'*underground*³⁵.

L'autodidaxie est, de façon évidente, une forme habituelle de formation initiale - voire initiatique - pour les danseurs débutants. C'est une caractéristique importante du monde du hip-hop. Elle s'explique historiquement par le caractère informel de l'arrivée de la danse sur le territoire national, et sociologiquement par le type de population qui va s'en emparer.

La plupart des danseurs que nous avons rencontrés racontent avoir commencé la danse en dehors de tout cadre formel. Ceux de la première génération font parfois référence au programme télévisé *H.I.P.H.O.P.* - diffusée sur TF1 de janvier à décembre 1984 - comme première interface de contact avec la danse hip-hop, ou encore à l'entremise de « grands » de leur famille ou de leur quartier qui les amenaient dans des « salles » d'entraînement.

Chez les danseurs des deuxième et troisième générations, on retrouve les mêmes formes d'autodidaxie collective, et l'apprentissage de la danse se fait souvent « avec des amis ». Toutefois, on constate aussi que ces pratiques se conjuguent avec des entraînements plus individuels réalisés « à la maison ». Il faut souligner ici que l'extension de l'accès aux contenus vidéos va considérablement faciliter l'autodidaxie à domicile. Le récit de Donatien, sur son apprentissage de la danse dans les années 2010 est éclairant sur ce point :

« [Dans les gymnases ou dans des lieux de rencontre dans l'espace public], c'était vraiment *free*. C'est là que j'ai vu mes premiers *battles*, que j'ai rencontré plein de danseurs. Parce qu'au début, je ne connaissais aucun danseur. Facebook, c'était encore jeune à l'époque. Les *battles*, quand ça s'organisait, c'était sur des blogs, par du bouche-à-oreille, ou par des flyers. »

Et aujourd'hui, ça a bien évolué. Déjà, tu peux apprendre à danser tout seul dans ton coin grâce à YouTube. Moi, le dernier style que j'ai appris, c'était la house. Et je l'ai appris tout seul grâce à des vidéos de tutoriel sur YouTube, pour apprendre des *steps* de base et la méthodologie. Et ensuite, c'est la rigueur qui te fait progresser. »

L'autodidaxie n'est cependant pas réservée à la formation initiale des danseurs. Presque tous ceux que nous avons rencontrés, toutes générations confondues, racontent s'adonner régulièrement à des formes d'entraînement informel, le plus souvent collectif. On retrouve ici l'attachement à la matrice originelle du hip-hop qui peut se définir par l'idée d'*underground*, c'est-à-dire d'un réseau souterrain d'espaces de pratiques pour les initiés, volontairement à distance des institutions. Giulia explique ainsi l'intérêt qu'elle trouve à fréquenter les *jams*, en parallèle de son activité d'interprète dans plusieurs compagnies, les présentant comme des espaces « sans pression » et avec « pas trop de public ». Ce discours met l'accent en creux ce qu'y trouvent les danseurs : un espace de transmission horizontale qui, bien qu'il soit parfois compétitif, échappe en partie aux logiques concurrentielles omniprésentes dans les relations professionnelles entre danseurs, dans le hip-hop comme dans les autres champs chorégraphiques³⁶.

Les cours et formations ponctuelles

Chez les danseurs de la première génération, la revendication de l'autodidaxie est forte, car elle permettait de hiérarchiser l'importance relative des différentes étapes de l'apprentissage. En effet, « affirmer le caractère décisif des premières années permet aussi d'accentuer l'inscription dans une culture hip-hop partagée. On parvient alors chez eux à une situation très ambivalente où le besoin de formation, notamment technique et artistique, est tout autant ressenti que refoulé³⁷ ». Les danseurs des générations suivantes attachent plus d'importance aux cours formels, permettant d'acquérir de

nouvelles techniques et de se familiariser avec des esthétiques variées. Il apparaît en effet que, si l'autodidaxie est le lieu originel ou matriciel de l'apprentissage, les cours constituent des compléments qui offrent des enrichissements aux danseurs qui maîtrisent déjà en partie des connaissances techniques et physiques de danse hip-hop.

Ces cours peuvent prendre des formes variées : cours régulier, *open class*, *masterclass* ponctuelle, workshop à l'occasion d'un *battle*, etc. Les fonctions que les danseurs attribuent à ces cours dépendent bien évidemment de leur âge et des activités dans lesquelles ils s'inscrivent. Mathilde explique ainsi qu'elle ressentait le besoin, lorsqu'elle évoluait dans l'univers des *battles*, de « nourrir » sa danse à l'aide de différents cours. Donatien précise que les *masterclass*, auxquelles il a assisté en marge de *battles*, n'ont eu d'intérêt pour lui que lorsqu'il avait déjà acquis un certain niveau technique, dans un objectif de perfectionnement. Évoluant dans l'univers des prestations commerciales, Daliah explique que les cours ponctuels lui ont surtout permis d'acquérir de la « technique » et de découvrir « d'autres styles » qu'elle ne maîtrisait pas encore.

De façon générale, il semble que ces cours viennent compléter le rôle de transmission de connaissances, de compétences et de savoir-faire professionnel que les collectifs ont un temps joué. Alors que les danseurs des générations précédentes insistaient souvent sur « la patte », « l'état d'esprit » ou « le projet » porté par une compagnie ou un *crew*, ceux de la troisième génération que nous avons rencontrés racontent qu'ils ressentent le besoin de se former en dehors *via* des cours ou des stages ponctuels. Frantz, par exemple, qui a intégré deux compagnies dès sa sortie de formation, explique qu'il ressent le besoin de se former en parallèle de ces expériences :

« Tu as pris des *masterclass* de danse contemporaine, de jazz, de capoeira. Est-ce que tu continues à te former ?

Je prends toujours des stages à ID car ils sont accessibles aux anciens élèves. [...]

Sinon, je prends des cours au CN D parfois, celui de Lyon. Des fois, je prends des cours de Yuval Pick au CCN de Rillieux-la-Pape. Et là j'aimerais bien me former au classique, donc je vais voir.

Ça fonctionne comment les cours au CN D ?

Cinq euros et c'est un *one shot*. C'est comme un *masterclass* mais moins cher [...]

Généralement, je regarde le cours, et si ça ne m'intéresse pas, je vais m'entraîner, je vais rejoindre des danseurs et on va s'entraîner dans des MJC. [...] j'ai envie de toucher à tout, de prendre ce qui m'intéresse pour faire une sorte de cocktail. »

En résumé, on peut noter que les danseurs trouvent dans ces cours et formations ponctuelles des ressources spécifiques (« nourrir son freestyle », « de la technique », créer son « cocktail ») adaptées au pôle professionnel dans lequel ils gravitent majoritairement. Remarquons aussi que ces cours - qui font fonction de cours complémentaires d'approfondissement ou de spécialisation - sont surtout des atouts qui fonctionnent comme des « bonus » et qui permettent aux danseurs de maximiser leur employabilité. En ce sens, ces pratiques sont des réponses adaptées aux exigences du marché de l'emploi pour les danseurs hip-hop, qui sont de plus en plus incités à développer une danse hybride, et à maîtriser plusieurs esthétiques et techniques.

Les formations professionnelles

Les formations professionnelles font l'objet d'une présentation et d'une analyse approfondies dans le Chapitre 4 de cette étude.

S'insérer

L'étape de l'insertion professionnelle constitue un processus plutôt qu'un déclic soudain. L'âge du « passage professionnel » est le moment où les danseurs parviennent à vivre exclusivement de la danse (quel que soit le type de rémunération) et disposent de perspectives professionnelles sur au moins un an. Remarquons tout de suite que cet âge tend à diminuer progressivement au fil des générations. En effet, si les pionniers commençaient à vivre de la danse aux alentours de 25 ans, il n'est pas rare que des danseurs des générations suivantes se professionnalisent dès 21 ans.

Les parcours que nous avons reconstitués permettent de distinguer trois modalités principales d'insertion professionnelle.

La première modalité est l'intégration de compagnies comme interprète pour un ou plusieurs spectacles. Dans ce cas, le danseur parvient généralement à cumuler le nombre d'heures travaillées lui permettant de prétendre au régime de l'intermittence du spectacle, et à se projeter dans un avenir professionnel au-delà d'un an. Il faut distinguer ici deux temps de l'insertion. Le premier temps où le danseur, encore inconnu, va faire ses premiers pas dans le monde professionnel ; et le second temps où le jeu des réseaux relationnels et des cooptations va prendre le dessus. Dans le premier temps, l'accès à l'emploi est conditionné à la réussite d'une épreuve de sélection, qui est le plus souvent une audition. En effet, si les récits des pionniers montrent qu'ils ont souvent pu intégrer des compagnies par interconnaissance et sans épreuve formelle de sélection, ce n'est plus le cas pour leurs cadets. À partir de la fin des années 1990, en raison de la multiplication des offres d'emploi pour les danseurs hip-hop dans le cadre de spectacles, l'audition devient la norme, au moins pour le premier contrat. Cette voie d'intégration professionnelle *via* les compagnies, qui est souvent la plus confortable pour les jeunes danseurs puisqu'elle procure une certaine visibilité grâce à des contrats qui peuvent durer plusieurs mois, peut aussi s'avérer plus compliquée, longue et sinueuse dans certains cas. Tarik, qui a travaillé dans plusieurs compagnies mais sans avoir suffisamment cotisé pour devenir intermittent du spectacle, raconte ses différentes expériences d'auditions :

« La première audition, c'est avec Farid Berki, donc c'est là où tout a commencé.

J'ai fait une audition avec lui où, bah, je n'ai pas été pris [*rires*]. Mais il m'a rappelé pour des reprises de rôle quand il manquait quelqu'un. [...] Y a une audition que j'avais faite avec John Martinez [...] où c'était un projet comme ça, avec la Ville. Il y avait rien à gagner. C'était pour le kif. Bah, c'est grâce à cette rencontre aussi que j'ai pu faire une reprise de rôle dans sa compagnie, avec Druma. [...] J'ai aussi fait une audition à Paris où j'ai pas été pris, c'était pour une création qui s'appelle *Heroes*. [...] J'ai aussi postulé pour la compagnie Brandon and Kelly. Heu... J'ai postulé mais en fait l'audition était *full*. Mais ils ont pas eu ce qu'ils voulaient. Ils m'ont recontacté et j'ai juste envoyé une vidéo. Et ils m'ont pris comme ça [*rires*], spontanément comme ça. »

Dans le pôle professionnel des prestations commerciales, d'autres modalités d'insertion professionnelle existent. C'est le cas par exemple des événements adossés à une grosse production : comédie musicale, émission de télévision, etc. Les auditions - ici fréquemment appelées « casting » - sont également présentes, mais elles prennent des atours moins formels (simple démonstration par vidéo, par exemple), du fait de la plus faible durée des contrats en jeu. Surtout, certains danseurs peuvent espérer les contourner par le biais de leurs réseaux d'interconnaissance. Les danseurs peuvent en effet tirer profit de la visibilité ainsi acquise pour espérer se voir proposer d'autres prestations et intégrer un réseau professionnel des industries culturelles. Quentin raconte ainsi comment, après avoir dansé dans la compagnie Boogi Sai, le fait d'avoir participé à la *Dance School* sur TF1 lui a ouvert des portes dans le *show business* :

« Comment tu trouves les plans télé ? Tu as un agent ?

C'est un microcosme ! Non, je n'ai pas d'agent. Une fois que tu rentres dans le cercle... [...] On fait la dernière créa avec Boogie Sai en 2001, il y a une scission qui arrive, une fin de cycle. À ce moment-là on m'appelle pour me dire que Kamel Ouali fait une audition pour Billy Crawford. J'y vais et je suis pris. Sauf que Billy Crawford est annulé. Kamel Ouali ne fait pas Billy Crawford. Donc je rentre chez moi, mais il me rappelle et me dit : « "J'ai un plan, ça s'appelle la *Dance School*, on va commencer à répéter au studio de la Plaine à Saint-Denis." » : en 2002 c'est la tournée *Dance School*, je fais le premier Juste Debout, je pars avec Ophélie Winter en tournée, je fais la promotion d'*Autant en emporte le vent*. »

Enfin, la dernière modalité d'insertion professionnelle passe par le monde des *battles* et son système compétitif. Ici, ce sont la victoire et la régularité qui conditionnent les chances d'intégration dans un monde professionnel peu formalisé et peu officialisé. Gagner plusieurs gros *battles* (ou arriver en finale) permet d'accéder à la palette des emplois générés par cette industrie : danseur invité (donc rémunéré que l'on soit victorieux ou non), danseur sponsorisé, professeur de *workshops* en marge des *battles*, membre du jury, etc. Dans un second temps, cette visibilité donne aussi accès à toutes sortes de prestations commerciales (publicité, cinéma, événementiel, etc.).

Évoluer

Une fois inséré, le danseur qui souhaite vivre durablement de son art doit réussir à multiplier les emplois, simultanément ou successivement, afin de sécuriser ses revenus. Les perspectives professionnelles dépendent de sa capacité à construire une carrière, c'est-à-dire à franchir des étapes matérielles, institutionnelles, psychologiques et symboliques qui permettent d'accéder à des positions variées. D'une génération à l'autre, ces étapes diffèrent parce que chaque contexte sociohistorique détermine les positions accessibles à un moment *t* (devenir enseignant, par exemple) et les conditions d'exercice des divers emplois au sein d'une même carrière (emplois plus ou moins longs et stables). En dépit de ces différences, certaines régularités se dégagent toutefois.

Vers un modèle de « filière ascendante »

Certains danseurs de la première génération ont réussi à accéder, dès le début de leur carrière, à des positions prestigieuses en intégrant des compagnies subventionnées et déjà intégrées dans les

réseaux de diffusion du spectacle vivant en France et en Europe. C’est seulement dans un second temps qu’ils accèdent à des postes de direction d’équipements territoriaux comme les CCN. On peut évidemment citer Mourad Merzouki ou Kader Attou, et parmi ceux que nous avons rencontrés, Jamel (né en 1968). L’autonomisation du hip-hop à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000, tend à tarir cette filière et contraint les aspirants danseurs à inventer de nouveaux modèles dans chacun de pôles professionnels du hip-hop. Semble alors se dessiner un modèle de carrière que l’on peut qualifier de « filière ascendante³⁸ » qui mène les danseurs des emplois d’exécution locaux vers des emplois à dimension nationale ou internationale impliquant un degré de responsabilité croissant. Le tableau ci-dessus résume ces étapes et leurs modalités.

Modalités principales des grandes étapes de la carrière de type « filière ascendante »

Étapes	Modalités
Apprendre les bases	Autodidaxie collective : <i>Entraînements informels, cercles, jams, cyphers</i> Autodidaxie individuelle : <i>Vidéos, pratique chez soi</i>
Perfectionner sa technique	Cours ou formations ponctuelles : <i>cours réguliers, open class, workshop, masterclass, bootcamps</i>
S’insérer professionnellement	Interprète dans des compagnies : <i>reprises de rôle, doublures, interprète régulier, tournées</i> Participation à un événement adossé à une grosse production : <i>comédie musicale, émission de télévision, cinéma</i> Remporter ou accéder en finale de plusieurs gros <i>battles</i>
Durer dans le métier	Multiplier les expériences : <i>pluriactivité, diversifier les espaces de représentations et les esthétiques</i> Entretenir un réseau professionnel : <i>gagner en notoriété, soigner sa réputation, se montrer disponible</i> Stabiliser ses revenus : <i>accéder à l’intermittence du spectacle, travailler pour des productions qui ont accès à des réseaux de diffusion importants</i>
Devenir un référent	Enseigner pour former des danseurs plus jeunes : <i>cours réguliers, open class, workshop, masterclass, bootcamps</i> Créer une association ou une entreprise spécialisée dans la transmission : <i>cours, stages, spectacles de fin d’année</i> Devenir jury de <i>battle</i>
Devenir un créateur	Fonder sa compagnie : <i>se structurer administrativement et financièrement</i> Créer des spectacles régulièrement : <i>solos, spectacles collectifs</i> Réussir à diffuser ses spectacles
Devenir un acteur institutionnel	Accéder à des fonctions de directions d’une institution culturelle : <i>équipement culturel local, CCN</i> Organiser des événements : <i>battles, festivals, etc.</i>

Ce modèle vient ici en résonance avec le caractère incertain des carrières artistiques. Organisés selon des stratégies de gestion de l’incertitude, les marchés artistiques sont structurés par les liens juridiques et professionnels que les artistes entretiennent avec les entreprises culturelles. C’est ce qu’Arthur Stinchcombe appelle le mode « artisanal »³⁹ (en opposition au mode « bureaucratique ») où les relations entre employés et employeurs prennent la forme de contrats courts. Ce mode décrit particulièrement bien les secteurs où la production de biens ou d’œuvres nécessite des chaînes de collaborations et une division du travail extensive, comme on le trouve dans les arts du spectacle. Pour mobiliser aussi souvent que nécessaire les personnels requis pour la réalisation d’une œuvre, un monde de l’art doit disposer d’une offre de ressources humaines bien supérieure à la demande exprimée à chaque instant⁴⁰. Pour cela, deux mécanismes de recrutement cohabitent : le système rigide de la permanence et le système flexible de l’intermittence. Dans ce second système, la souplesse du mécanisme et l’absence de barrières objectives ou de filières de recrutement formelles conduisent chaque postulant à croire individuellement en ses chances de réussite. Se crée ainsi une vaste réserve de travailleurs disponibles dont les employeurs tirent parti en payant un travail artistique à moindre coût tout en restant libres de chercher de nouveaux talents. Face à l’incertitude caractéristique des mondes de l’art, les danseurs de hip-hop présentent donc des carrières dont la logique ascendante décrit une stratégie sectorielle de gestion du risque, à la fois originale par ses liens entre public et privé, mais largement comparable dans sa trajectoire aux autres acteurs du secteur chorégraphique.

L’importance des rites de passage

Premièrement, quelle que soit la génération, les carrières sont rarement linéaires. Elles fonctionnent généralement par paliers, qui sont franchis à l’occasion de « rites de passage » spécifiques. Ces rites jouent un rôle important. D’abord car, en l’absence de certifications professionnelles spécifiques (diplômes, échelons, prix*, bourses, etc.), ils permettent de marquer et de faire reconnaître symboliquement l’avancée des carrières. Ensuite car, dans certains cas, ils entretiennent l’idée d’une validation autonome par les pairs.

Parmi les rites de passage importants, on peut signaler le fait de participer à des entraînements collectifs autodidactes, sous forme de « cercles », *jams, cyphers*, etc. Plusieurs récits mettent en avant que l’action de « rentrer dans le cercle » est le véritable point de départ de leur carrière. Par la suite, les rites de passage prennent des formes variées selon l’orientation professionnelle que prennent les danseurs : le premier *battle* de renom, la première scène pour le compte d’une « grande » compagnie, et très souvent, la première exposition médiatique (par exemple, un plateau télévisé, un film ou une publicité), la première création en tant que chorégraphe, etc. À chaque fois, ces rites permettent aux danseurs de revendiquer une nouvelle façon de se définir artistiquement et donc professionnellement.

Signalons ici que l’accès au système d’indemnisation chômage des intermittents du spectacle continue de jouer le rôle de certification officielle, dans la mesure où elle est la preuve institutionnelle d’accès à un « statut » d’artiste incontestable⁴¹. C’est notamment le cas pour les artistes qui évoluent dans des compagnies bénéficiant de subventions publiques, ce pôle professionnel étant légitimé en retour par le fait d’embaucher des artistes ainsi « validés ». Ainsi, Tako raconte que le fait de « se professionnaliser » est directement lié à sa capacité à devenir intermittent :

« Je suis intermittent depuis 2011. Ça doit faire sept-huit ans, je pense. En fait, les premières années, j’arrivais pas à... Pendant trois ans, j’arrivais pas... Parce que moi je faisais les mauvais calculs, parce que... C’est pas évident. Au début, j’étais jeune et je comprenais pas trop en fait... [...] Je faisais des cachets, bah je faisais des mauvais

* Certains chorégraphes hip-hop ont toutefois obtenu des prix et des bourses de la part de la SACD.

calculs... Ou je faisais pas attention, je faisais pas le dossier à temps, ou des choses comme ça. Fallait se professionnaliser alors que j'étais pas encore dans cette démarche. »

Inversement, Donatien, qui est pourtant un danseur de *battle* internationalement reconnu, considère qu'il n'est pas professionnel car il n'est pas intermittent et qu'il exerce un autre emploi en CDI à côté :

« Je ne me considère pas comme un danseur professionnel. Pour moi un danseur pro c'est quelqu'un qui vit à 100% de son art, de sa passion, étant donné que je suis à 50% vis-à-vis de mon travail en CDI. J'ai le choix de pouvoir si je veux accepter une offre, j'ai pas forcément de besoin en me disant que si je ne fais pas un nombre de cachets comme les intermittents, du coup je vais être dans la galère pour les mois à venir. »

Le passage à la chorégraphie

Le passage de l'interprétation à la création est une étape capitale chez les danseurs. Il s'agit d'une évolution logique pour une partie des danseurs désireux de faire évoluer leurs parcours, mais son succès repose sur la capacité à mobiliser des ressources nombreuses et variées.

Au fil des générations, le moment du passage à la chorégraphie semble intervenir de plus en plus tôt. Pour les danseurs des deux premières générations, c'est généralement à l'issue d'au moins quinze ou vingt ans d'interprétariat que se pose cette question. Jamel fonde ainsi sa compagnie à 43 ans après avoir dansé vingt-et-un ans pour la compagnie Black Blanc Beur. Quentin connaît ses premières expériences comme chorégraphe pour une compagnie russe quinze ans après son premier rôle en compagnie, et fonde sa propre compagnie quatre ans plus tard. Inversement, les danseurs des années 2000 et 2010 passent beaucoup plus vite à la création, éventuellement *via* un ou plusieurs solos. Ainsi, Giulia (né en 1982) devient danseuse professionnelle à 28 ans, en 2010. Elle crée son premier solo en 2013 et fonde sa compagnie en 2015. Mathilde co-fonde une compagnie en 2014, à l'âge de 24 ans, Tako à l'âge de 25 ans. Deux facteurs permettent d'expliquer cette accélération. Premièrement, depuis la fin des années 2000, de plus en plus de danseurs bénéficient de dispositifs d'aide à la création et à la structuration ou de formes d'accompagnement. On peut citer ici le programme Initiatives d'artistes en danses urbaines, soutenu par la Fondation de France et l'Établissement public du Parc et de la Grande Halle de La Villette, et spécialisé dans l'aide à la production, à la formation et à la diffusion. On peut citer aussi le bureau de production Garde-Robe, spécialisé dans l'aide à la structuration administrative et financière des compagnies. Plusieurs danseurs que nous avons rencontrés ont bénéficié de ces dispositifs. D'autres ont bénéficié d'aides plus ponctuelles à la production. C'est le cas de Giulia qui, en remportant le *battle* des vingt ans du Festival Suresnes cité danse, gagne en guise de prix un solo de dix minutes sur l'édition suivante, financé et co-produit par le festival. Par ailleurs, on peut analyser ce passage rapide à la création comme une réponse au caractère ultra-compétitif du marché de l'emploi. Devenir chorégraphe permet de se distinguer en revendiquant un statut symboliquement supérieur, mais cela permet aussi de devenir son propre employeur, et d'avoir plus d'emprise sur son devenir professionnel.

La composition du panel de danseurs interrogés ne nous permet pas de dresser une analyse précise quant aux fins de carrière. Ceux que nous avons rencontrés sont ceux qui, avec plus ou moins de difficultés, continuent aujourd'hui de vivre de la danse hip-hop. Tous ceux qui ont changé de trajectoire professionnelle, en arrêtant de faire de la danse leur métier ou en arrêtant la danse tout court, n'apparaissent pas dans cette étude. Pourtant, au détour des entretiens que nous avons réalisés et de nos études précédentes, il s'avère que ces invisibles sont nombreux et que leurs trajectoires disent beaucoup aussi des difficultés matérielles pour les danseurs hip-hop à vivre de leur art.

Chapitre 3

Les ressources de la professionnalisation

Après avoir détaillé les rouages des trajectoires professionnelles, nous allons à présent souligner l'importance de certaines ressources mobilisées par les danseurs hip-hop pour se professionnaliser. Pour décrire ces ressources, nous ferons ici une lecture transversale des trajectoires afin de montrer comment elles se déploient et agissent sur les carrières des danseurs à différentes étapes de leur vie professionnelle.

Un corps à entretenir et à vendre

L'idée de performance est très présente dans les représentations associées à la danse hip-hop⁴². Cette idée rapproche d'ailleurs les danseurs, et tout particulièrement les hip-hoppeurs, des sportifs notamment à travers le caractère exceptionnel des prestations corporelles demandées. Les danseurs intègrent donc très tôt la nécessité de prendre soin de leur corps et de l'entretenir. Pour autant, rien d'inné dans ce rapport particulier au corps. Celui-ci est le fruit d'une acculturation qui marque la construction d'un ethos professionnel qui s'acquiert à travers les années de formation tout comme dans les interactions entre danseurs.

Le corps à l'épreuve

Face à cette question du corps, les danseurs hip-hop ne sont pas mieux armés que leurs homologues d'autres domaines chorégraphiques. D'autant plus que les ressources corporelles dont doivent faire preuve les danseurs sont de plus en plus variées et changeantes au gré des étapes de la carrière, à mesure que les trajectoires s'individualisent.

Ainsi, la danse au sol (ou *breakdance*) est celle qui nécessite le plus de force physique, avec un développement musculaire du tronc particulièrement important. C'est ce qui explique, par exemple, comment Wilfried, champion de gymnastique acrobatique durant l'adolescence, a pu se reconverter dans la *breakdance*. Nicolas explique ainsi comment ses penchants pour la *breakdance* ou les danses debout sont directement liées à son évolution physique :

« À l'armée, j'avais pris dix kilos là-bas, je faisais que de la muscu, je tirais sur des poids. [...] Cette masse musculaire m'a servi pour la puissance que je n'avais pas. Ça m'a apporté un plus. Et bah, j'ai repris le *break*, quoi ! [...] Quand j'ai séché, dans la foulée, j'ai découvert le *lock*, le pop... »

Par ailleurs, la concurrence accroît la pression sur les corps. D’abord, en augmentant le poids des caractéristiques physiques dans les critères de recrutement pour certains emplois, au détriment des compétences techniques. C’est ce qu’explique Daliah lorsqu’elle compare les modalités de recrutement entre une prestation télévisée et une expérience dans le cadre d’une pièce d’opéra :

« La télé, c’est beaucoup dans l’esthétisme. On peut ne pas être pris si on n’a pas le physique qu’ils recherchent. Par exemple, si on doit danser avec une artiste grande, et bien comme je suis petite, je suis sûre de ne pas être prise. Ou alors, s’il y a déjà trop de noires [comme elle], je ne serais pas prise. Il y a ce rapport au corps et au physique qui est très important dans ce qui est commercial. [...] Dans l’opéra, il y avait des critères de physique. Mais c’était surtout la danse qui primait. »

La pression sur les corps suppose aussi de faire des arbitrages en cas de blessure, entre soin du corps et responsabilité professionnelle. C’est notamment le cas pour les jeunes danseurs, particulièrement soucieux de saisir toutes les opportunités possibles. Ainsi, Frantz, qui danse simultanément pour plusieurs compagnies, et enchaîne parfois des dates dans plusieurs villes de France dans la même semaine, raconte comment il a pris conscience que son corps était un outil de travail qu’il devait entretenir et ménager :

« Quand tu es en compagnie, t’es pas tout seul, tu peux pas faire n’importe quoi avec ton corps et avec toi-même, car si tu te blesses tu vas mettre des gens au chômage et ça je l’ai compris quand je me suis blessé bêtement sur un *battle*, et j’avais une date, et je me suis dit mais je suis bête j’aurais pu annuler une date, faire des problèmes à la compagnie et je m’en suis vraiment mordu les doigts. »

Les danseurs des deux premières générations évoquent peu cette nécessité de ménager leur corps. Deux hypothèses sont possibles. Soit, les danseurs de la première génération ayant connu des emplois souvent longs en compagnie ont moins subi la pression de la pluriactivité. Soit, ils ont, comme ceux de la seconde génération, été formés de façon plus autodidacte que leurs cadets, avec sans doute une attention plus tardive aux enjeux corporels. D’ailleurs, le fait que beaucoup d’entre eux se soient formés en pédagogie tend à démontrer leurs besoins de connaissance en anatomie pour éviter les blessures des élèves, qui est une des conditions souvent exigées par les associations ou les collectivités locales pour employer des professeurs.

Deux derniers éléments permettent d’éclairer la façon dont les corps sont mis sous pression. Premièrement, de plus en plus de formations professionnelles intègrent des modules consacrés à l’hygiène de vie du danseur ainsi qu’à l’Analyse fonctionnelle du corps du mouvement dansé (AFCMD), à l’anatomie, comme dans le cursus de diplôme d’État de professeur de danse (voir Chapitre 6). Deuxièmement, les danseurs intègrent le fait qu’ils sont exposés à des blessures potentiellement irréversibles et anticipent leur reconversion professionnelle. C’est ce que nous raconte Mathilde, qui, à 25 ans, a validé un BTS Tourisme « pour avoir un diplôme au cas où il se passe un truc dans mon corps, on sait jamais ! »

Sur cette question du rapport au corps, soulignons toutefois que les danseurs hip-hop ne font pas figure d’exceptions, puisqu’ils présentent des attitudes proches de celles des danseurs d’autres esthétiques⁴³.

Vendre son image et sa réputation

Une réponse à la concurrence et à l’augmentation générale du niveau de formation des danseurs qui entrent sur le marché consiste à travailler son image et sa réputation auprès des employeurs.

Dans l’univers des *battles* et dans celui des prestations commerciales, la place des réseaux sociaux et de la gestion de son image sont capitales dès lors qu’il s’agit de durer dans le métier, et après avoir passé les premières étapes de l’insertion professionnelle. L’intérêt des réseaux sociaux est double : ils facilitent la mise en contact avec les employeurs, et ils permettent d’accéder à un marché de l’emploi international. Wilfried explique ainsi comment Instagram est devenu son outil principal d’intermédiation professionnelle, et l’investissement que représente le travail de son « image » :

« Y a quelque chose aujourd’hui qui est très important aussi, c’est son image. Il faut soigner son image sur les réseaux sociaux, etc. Par exemple, pour faire des publicités, il faut être actif à fond sur les réseaux sociaux, tu vois, c’est pas des gens qui vont venir te chercher sur une création ou sur un *show*, un *street show*, tu vois, non. Maintenant ça se passe à fond sur les réseaux sociaux – genre Instagram, Facebook, etc. On connaît hein ?! Être à fond actif sur ça et ça demande beaucoup de taf. Ça demande beaucoup, beaucoup de travail en plus de ce que tu fais déjà. Tout simplement. »

Dans l’univers des compagnies de création scénique, où les emplois sont généralement plus longs que dans les industries culturelles marchandes, le travail sur l’image est moins important que le travail sur la réputation. En effet, les danseurs y traitent plus directement avec des employeurs (chorégraphes, producteurs, programmeurs) qui sont intégrés dans un réseau professionnel d’interconnaissance fort et institutionnalisé. De ce fait, durer dans le métier suppose de se faire perpétuellement « bien voir », comme le raconte Tarik au sujet du milieu des compagnies du Nord pour lesquelles il travaille comme interprète :

« Souvent, quand tu travailles avec une compagnie, si tu travailles bien, que t’es là à l’heure, que tu ne fais pas de trucs bizarres, entre guillemets, ben les chorégraphes ils sont aptes à te rappeler pour des projets futurs. Par exemple dans le Nord, là, je suis dans cinq compagnies, [...]. Chaque année je sais qu’il y a moyen que je travaille avec eux. Ils vont me rappeler. Du fait que je travaille bien, que je suis à l’écoute ou... voilà. Si tu travailles bien, que t’es à l’écoute, que t’es assidu, etc., ils sont aptes à te rappeler. Par contre si tu viens et que tu fais n’importe quoi, que tu rates des jours de répétition, t’arrives en retard au spectacle, des trucs comme ça, ils vont vite te mettre de côté. »

Le genre : un déterminant croissant des carrières

Les danseuses rencontrées évoquent des obstacles supplémentaires auxquelles elles ont dû faire face par rapport à leurs collègues masculins, quelle que soit la génération d’appartenance. Elles évoquent d’abord les velléités à la sexualisation du corps des femmes dont font preuve certains chorégraphes. Nathalie raconte ainsi ce qui lui est arrivé dans les années 2000, dans le cadre d’une audition pour une compagnie.

« Je me souviens d’un casting je me souviens plus pour quoi, on était à la Cigale au dernier étage [...] où on nous demande de lever notre tee-shirt pour voir notre ventre ! Je me suis cassée car à partir du moment où c’était au-delà de la danse, contraintes physiques ou autres, ça ne me correspondait pas et je n’y allais pas..., je ne sais pas si on fait pareil aux hommes. »

Daliah, quant à elle, raconte une expérience similaire survenue en 2017, dans le cadre d’un casting pour un plateau télévisé :

« J’ai fait un *prime* avec Matt Pokora, et je n’ai pas du tout aimé. Parce qu’on m’a vraiment prise pour un objet. Moi, comme danseuse hip-hop, j’ai toujours été jogging, t-shirt large. Et là, en arrivant, on me dit : “mets un legging, un crop top, et des talons”. Et le but, c’est de bouger les hanches, et tout. Mais on n’avait pas grand-chose à faire. Il fallait surtout être un objet. »

Les danseuses évoquent aussi l’univers très masculin du hip-hop où il est parfois nécessaire de créer des espaces féminins afin d’être « protégée » de cette sexualisation des corps. Ainsi Giulia évoque comment, dans l’univers du *battle* des années 2000, elle a peu à peu pris conscience de ce *gender gap*. Lorsqu’elle s’éloigne des *battles* pour se consacrer à la création scénique, elle travaille surtout pour des chorégraphes femmes, avant de monter sa propre compagnie avec quatre autres danseuses :

« Qu’on le veuille ou non, y a un moment où... là où y a peu de visibilité pour les danseuses hip-hop, ben... entre danseuses hip-hop, du coup, on s’entraide. Je pense qu’il y a quelque chose de naturel. [...] Quand y a que des hommes au sein d’une créa, on ne le remarque pas toujours. Alors que dès qu’il n’y a que des filles, c’est le premier truc qu’on nous demande, en fait. Parce que c’est vrai que oui, ça reste un fait : même dans les événements, la plupart des juges sont des hommes, le DJ, c’est un homme, l’organisateur, c’est un homme - c’est très rare que ce soit une femme. Voilà. C’est juste que les personnes qui tiennent un peu les rênes du business, entre guillemets, ce sont des hommes. Tous les *battles* - la plupart des *battles* - qui sont gagnés, c’est essentiellement, à peu de choses près, ce sont des hommes. Mais ce sera aussi jugé essentiellement pas des hommes, et organisé par des hommes. Donc oui, [rire] effectivement, y a un souci quelque part. »

Le rôle du réseau et des intermédiaires

Dans un univers artistique encore faiblement institutionnalisé comme celui de la danse hip-hop, les certifications ou diplômes ont un rôle relatif. Si dans certains cas, ils peuvent contribuer aux carrières professionnelles, pour l’enseignement notamment, ils ne sont pas une ressource suffisante. De fait, les trajectoires de danseurs hip-hop s’orientent surtout au gré des interconnaissances, des rencontres ; bref, de ce qu’on appelle communément « le réseau ».

Un réseau à entretenir

Tous les danseurs rencontrés, quelle que soit la génération d’appartenance, insistent sur le fait que leur carrière a été jalonnée de rencontres décisives.

Jamel présente ainsi Jean Djemad et Christine Coudun, les co-fondateurs de la compagnie Black Blanc Beur comme ses « mentors immuables », qu’il rencontre à l’occasion d’un concours de danse amateur dans les Yvelines. Emmanuel présente sa rencontre avec Christian Tamet (directeur du Théâtre contemporain de la danse, 1984-1998, et co-fondateur des Rencontres nationales de danse urbaine de la Villette) qui l’a embauché comme « homme à tout faire », comme le véritable dédic de sa carrière.

Il est frappant de constater que ces rencontres, souvent fortuites, continuent d’être déterminantes deux générations plus tard. Ainsi, vingt-cinq ans après Jamel et Emmanuel, Tako explique comment sa rencontre avec S. lui a permis d’entrevoir un avenir professionnel dans la danse :

« J’ai eu ma première expérience en tant que, entre guillemets, professionnel avec S. C’était en 2007. J’ai travaillé sur un projet européen qui s’appelait [X]. Et ça m’a donné goût à la scène en fait, même si avant je faisais des petites scènes. Mais là, ça m’a donné goût à la scène parce que c’était la première fois où je me suis retrouvé au Théâtre national de Chaillot, où je me suis retrouvé à Berlin, au CN D. C’était la première fois où je rencontrais ce milieu-là. Et je me rendais compte qu’il y avait toute une culture autour du spectacle que je ne connais pas avant parce que moi j’étais dans la compétition ou dans la rue. [...] Je n’étais pas dans les réseaux. Moi, j’avais mon propre réseau de la compétition et des spectacles de rue. Je ne faisais pas les auditions comme les danseurs ont pu faire, Suresnes et tout ça. Ce n’étaient pas les réseaux dans lesquels je tournais.

Mais ces rencontres interviennent également au-delà du démarrage de la carrière, et notamment pour intégrer d’autres pôles professionnels de la danse hip-hop. Par exemple, Quentin raconte que c’est surtout par l’entremise de Max-Laure Bourjolly et d’Alex Benth qu’il intègre les réseaux de la télévision :

« On a fait énormément de choses avec Max et Alex [Benth] en l’espace de trois ans. [...] En fait avec les télés, ce qui était particulier, c’est qu’il n’y avait pas de cases. Max-Laure était à la fois dans le milieu de l’*underground* connu et reconnu, et puis elle avait aussi cette ouverture sur le *show-business*, comme Marion Motin. Elle était vraiment [...] versatile, à la fois à l’aise dans le milieu underground et innovante sur les plateaux télé. Elle était chorégraphe pour MC Solaar, pour Ménélik, pour Ophélie Winter, pour Tribal Jam... »

Remarquons enfin que les rencontres imprévues, rapportées ici, cèdent progressivement la place à des rencontres plus organisées, notamment par le biais des formations professionnelles en plein développement depuis les années 2010. Un des enjeux de ces formations est précisément d’insérer durablement les danseurs dans des réseaux professionnels afin de réduire l’incertitude de leurs carrières (voir Chapitre 2).



BALCON 3

La montée en puissance des intermédiaires

L'autonomisation croissante du monde de la danse hip-hop s'accompagne de la montée en puissance d'intermédiaires spécialisés dans l'esthétique hip-hop connectés aux différents marchés de l'emploi. Si les liens directs avec les employeurs persistent, les danseurs de la deuxième génération et, plus encore, de la troisième génération voient leurs carrières de plus en plus dépendantes de ces intermédiaires dont la fonction devient stratégique.

Dans le pôle professionnel des compagnies de création scénique, les principaux intermédiaires sont des danseurs installés. En effet, ceux-ci, peuvent recommander des danseurs ou les mettre en relation avec des chorégraphes employeurs. Les administrateurs de compagnie peuvent aussi jouer ce rôle. En effet, leur fonction leur permet d'avoir un contrôle sur l'emploi du temps des danseurs et donc sur leur avancement. Frantz, qui travaillait un temps pour deux compagnies, et multipliait les dates de représentations, raconte ainsi :

« Les chorégraphes généralement... - quand tu travailles en compagnie et ce que je ne savais pas... - se connaissent. Du coup, les administrateurs, par exemple si j'ai une date, vont bloquer la date et vont prévenir l'autre compagnie en disant “on a bloqué Frantz”. Elles s'arrangent entre elles, moi je ne m'occupe de rien. »

Enfin, les programmeurs de festivals et les directeurs d'équipements culturels locaux ou nationaux jouent également le rôle d'intermédiaire en procurant des offres d'emploi et/ou en permettant aux danseurs et aux chorégraphes de diffuser leurs créations. Mathilde explique ainsi leur rôle stratégique pour faire connaître le premier spectacle qu'elle a co-écrit :

« On a démarché des salles, donc La Villette, pour avoir des résidences d'une semaine où on a accès à une salle pour pouvoir s'entraîner tous les jours. Donc on a eu cette résidence-là. On a allongé le *show* de dix minutes. On a participé à une sortie de résidence. [...] De cet événement-là on a participé à un concours qui s'appelle le Prix Beaumarchais. C'est par le CCN de Créteil. Du coup, on a été sélectionnés dans les quatre finalistes. On n'a pas gagné mais, grâce à ça quand même, on a obtenu d'autres résidences. Donc on a pu aller à Saint-Étienne. À Pôle Pik à Lyon, heu... voilà. Puis on a fait un autre concours chorégraphique où on a présenté notre spectacle et où là on a gagné. Donc on a eu encore d'autres résidences plus une date. Et donc, grâce à ces résidences, on a pu commencer à montrer notre spectacle à des programmeurs. Donc du coup Mourad Merzouki nous a programmés pour le festival Karavel et Calypso. [...]]. Donc voilà. Ensuite, du coup, on a été programmé pour un festival en Espagne. Cet été, on part à Amsterdam pour un autre festival. »

Au sein du pôle professionnel des *battles*, les intermédiaires sont moins nombreux, car les organisateurs-producteurs d'événements contactent directement les danseurs pour leur proposer d'intervenir comme danseur invité, enseignant de workshop ou comme juge.

Enfin, dans le pôle professionnel des prestations commerciales, deux types d'intermédiaires principaux coexistent pour faire le lien entre danseurs et producteurs. On trouve, d'une part, des directeurs de castings, mandatés par des chorégraphes pour repérer des danseurs pour des comédies musicales ou des films. Certaines formations professionnelles organisent d'ailleurs des castings dans leurs murs afin de favoriser l'insertion professionnelle de leurs élèves (voir Chapitre 2). On trouve, d'autre part, des agences spécialisées dans le « placement » de danseurs pour des offres plus ponctuelles comme des publicités, du mannequinat ou des événements d'entreprise. Toutefois, ces acteurs de l'intermédiation culturelle (tout comme celui des managers) restent encore peu nombreux, en comparaison avec d'autres secteurs comme celui de la musique ou du cinéma.

Les ressources propres mobilisables dans une carrière

À côté de ces ressources « humaines » qui offrent aux danseurs la possibilité de répondre au fonctionnement, concurrentiel et contraignant, du marché, ceux-ci peuvent également mobiliser d'autres formes de ressources : scolaires, économiques et territoriales.

Les ressources scolaires

Les ressources scolaires sont a priori faiblement mobilisables dans un univers professionnel qui fonctionne sur le mouvement du corps. Pourtant, dans bien des cas, ces ressources s'avèrent capitales.

Premièrement, le maniement d'un langage permettant d'aborder la danse en faisant preuve d'une capacité d'abstraction et de généralisation - c'est-à-dire en l'intellectualisant - n'est pas sans intérêt. Dans le pôle professionnel de la danse de création scénique, cela peut se révéler nécessaire lors des auditions auprès de chorégraphes qui attachent une grande importance à la façon dont les danseurs parlent de leur danse. On peut certes corrélérer cette capacité à l'intellectualisation de la danse à un processus d'acculturation⁴⁴; mais elle reste directement liée au capital scolaire des danseurs.

Ces ressources scolaires s'avèrent également utiles lorsqu'il s'agit de passer à la chorégraphie, et donc de traiter avec des intermédiaires responsables d'équipements culturels et des programmeurs ou de rédiger des demandes de subvention. Quentin retrace ainsi le déroulement des interactions lorsqu'il fait la promotion de ses créations, en expliquant que la capacité à manier « le jargon » est un élément décisif du succès :

« J'ai toujours aimé me faire comprendre, et comprendre les choses, et très souvent il y a de super danseurs et les mots manquent. Moi ça m'est déjà arrivé... Après, il y a une culture danse ; je lis plus, je suis plus intéressé par la lecture, la rédaction, on a joué le jeu des institutions aussi. Quand tu vas voir des personnes, tu ne peux pas dire “Wesh on fait quoi”, t'es obligé de présenter ton truc, il y a le maire, ceci cela, il y a un jargon. »

« **Je trouve que toi et d'autres, vous avez une façon intello, théorique de parler...**

Déjà à l'école j'étais bon élève. Ça je l'ai hérité de mon père, il était passionné d'histoire, ses livres... Et il avait toujours son calepin. Je pense que c'est des choses que j'ai gardées. »

Enfin, ces ressources scolaires sont encore plus directement utiles quand il s'agit d'envisager une réorientation professionnelle. Nous avons déjà souligné plus haut que le niveau d'études général des danseurs rencontrés est en hausse dans le temps. Le diplôme joue ainsi comme un filet de sécurité en cas d'arrêt précoce de l'activité ou lorsqu'il s'agit d'envisager une reconversion professionnelle en fin de carrière.

Les ressources économiques

À mesure que les modalités d'insertion professionnelle se formalisent et interviennent dans un monde de l'art hautement concurrentiel, la capacité à perdurer dans une situation d'incertitude économique devient déterminante. De nombreux danseurs occupent de petits emplois, liés ou non à l'univers de la danse, pour financer cette insertion. De ce point de vue, leur situation est similaire à celle de la plupart des jeunes en insertion professionnelle dans le secteur artistique. La situation devient plus complexe pour les danseurs inscrits dans des formations professionnelles avec des cursus de plusieurs dizaines d'heures de cours par semaine. Dans ce cas, le soutien économique familial s'avère déterminant.

C'est dans le pôle professionnel du *battle* que les situations d'abandon pour des raisons économiques nous ont été le plus fréquemment rapportées. Wilfried raconte ainsi comment il a vu autour de lui de nombreux danseurs de *battles* abandonner :

« **Je connais beaucoup de danseurs qui travaillent avec [les meilleurs crews de *battle*], et malgré ça, dans la vie de tous les jours, s'ils ne gagnent pas de *battle*, ou s'ils ne font pas de workshops, des stages etc., ils galèrent, ils galèrent vraiment. Et d'ailleurs y en a beaucoup qui ont arrêté [alors] qu'ils avaient un très, très bon niveau. »**

En effet, les revenus liés à l'économie du *battle* sont particulièrement mal répartis. Si quelques danseurs reconnus parviennent à se faire convenablement rémunérer comme invité, juge ou enseignant de *workshop*, pour la plupart des danseurs, seule la victoire est synonyme de revenus. Et encore, les *money prizes* s'élèvent généralement à quelques centaines d'euros. Par ailleurs, participer à des *battles* représente un coût important en termes de déplacements, qui augmente dès qu'il s'agit de participer à des *battles* de référence nationaux ou d'accéder à des compétitions internationales.

Les ressources économiques s'avèrent importantes pour les danseurs de hip-hop afin de combler les passages à vide qu'ils peuvent rencontrer dans leurs carrières : blessures longues, non renouvellement de l'intermittence, séparation d'un collectif, passage à la chorégraphie, etc. Nicolas, qui a été intermittent seulement quelques années au début de sa carrière et a surtout connu des grandes variations de revenus (CDD comme enseignant, économie du *battle*, prestations diverses), raconte qu'il a connu des instants difficiles à deux moments de transition : avant de s'investir dans les *battles*, et lorsqu'il a choisi de s'investir davantage dans la chorégraphie :

« **J'ai eu un moment où c'était un peu le désert au niveau économique. J'ai eu deux ans,**

voilà... J'avais pas d'appart', pas de responsabilité, je vivais en coloc', c'était moins lourd qu'une vie comme ça peut m'arriver aujourd'hui. Les enfants étaient avec leur mère.

Tu as arrêté le *battle* après ?

Non au contraire, il me restait plus que ça. J'arrivais pour préparer des *battles*, les premiers Juste Debout, c'était en 2006. J'ai commencé à les gagner tous en fait [...]

Et maintenant toi, tu te définis comment ?

Professionnellement ? Comme un danseur en galère. Aujourd'hui, tu cours pour faire de la danse. C'est galère d'être chorégraphe, d'être interprète. Aujourd'hui tout devient galère, du coup tu comprends presque pourquoi le gars ou le jeune qui arrive va direct se retrouver sur un truc commercial parce qu'on va juste lui demander de suivre une chorégraphie et basta. »

Inversement, Quentin raconte que l'argent qu'il a accumulé dans l'univers des *battles* lui a permis de surmonter les coups durs et d'anticiper la précarité qu'il dit rencontrer désormais :

Concrètement, tu étais payé combien ?

Je faisais des workshops, je prenais 1 000 € pour quelques heures. On restait un week-end, je revenais avec 1 000 €. On commence avec des petites sommes. Puis après c'est monté à des 3 000, des 4 000, des 5 000. [...] J'étais à des années-lumière à me prendre la tête de résoudre ce problème de précarité. C'est venu après. »

L'inscription territoriale comme ressource

Le fait de localiser sa pratique et de s'inscrire dans des réseaux personnels ou institutionnels locaux se révèle souvent d'une grande aide pour s'insérer, perdurer ou développer de nouvelles activités.

L'inscription locale peut être utile au moment de l'insertion professionnelle, dans la mesure où certains réseaux professionnels fonctionnent en « bassins », c'est-à-dire qu'un nombre limité d'acteurs entretiennent des interconnexions multiples à travers des habitudes de collaborations. Le cas de Frantz est un bon exemple d'une insertion professionnelle dans le bassin lyonnais des compagnies de création scénique. Originaire de Saint-Priest, il y apprend la danse dans la MJC locale auprès d'« anciens ». C'est lors d'un *battle* à Lyon qu'il est repéré par Aurélien Kairo et Karla Pollux qui lui proposent d'intégrer la formation qu'ils sont en train de monter à Feyzin. Cette formation comprend notamment des partenariats avec la Maison de la Danse, ce qui lui permet de rencontrer Dominique Hervieu. À l'issue de cette formation, il intègre deux compagnies qui réalisent des résidences au CCN de Créteil (dirigé par Mourad Merzouki, lui aussi originaire de Saint-Priest), et se produisent à la Maison de la Danse et au festival Karavel (Bron).

L'inscription locale peut aussi constituer une ressource pour les danseurs au moment d'entamer des virages importants dans leur carrière. Le cas rencontré le plus fréquemment est celui de danseurs qui créent des associations dans leurs villes d'origine, spécialisées dans la transmission. C'est le cas

de Nicolas, Nathalie, Norbert, Quentin. L'intérêt est triple. Premièrement, ces structures peuvent leur procurer des opportunités d'emploi plus ou moins durable comme enseignant. Deuxièmement, ces structures viennent formaliser une légitimité comme représentant local du hip-hop, en l'absence d'un réseau institutionnel de lieux labellisés hip-hop. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que ces associations sont souvent organisatrices d'événements locaux (festivals, *battles*) qui visent à faire vivre concrètement cet ancrage local et à inscrire ces territoires comme des lieux de référence. Troisièmement, le fait de s'être inscrit dans un réseau local de partenaires permet de faciliter la diffusion de ses créations au moment du passage à la chorégraphie. C'est en effet souvent dans des salles de ces réseaux que les nouveaux chorégraphes parviennent le plus souvent en premier à diffuser leurs spectacles.

Cie Articulation, *Vol plané* de Zaza Disdier, La Villette, 1996 — © Paule Bouton



Chapitre 4

Repérage national de l'offre de formation

Éléments de méthode

Un panorama national

Ce panorama des formations professionnelles en danse hip-hop a été effectué en 2017. Il liste la plupart des activités de formations afin d'en dresser les principales caractéristiques : organisation générale, objectifs visés, débouchés proposés, tarifs, durée, nombre d'heures de cours, nombre d'élèves, etc. Pour cela, nous avons recoupé diverses informations, celles issues des danseurs, celles disponibles sur internet et celles provenant de divers informateurs (conseillers danse des Drac, responsables pédagogiques de conservatoires, conseillers artistiques, bureaux de production, responsables d'association*...). Nous avons ainsi identifié vingt-neuf espaces de formation en danse hip-hop qui se revendiquent comme « professionnels** ». Nous avons volontairement éliminé certaines formations qui, bien qu'importantes dans les trajectoires des danseurs, ne s'inscrivent pas dans une démarche de professionnalisation. Sont donc exclues de ce panorama : les formations à destination des amateurs (au sein d'associations, de structures socioculturelles, de conservatoires), les formations à destination des professeurs de danse, les formations professionnelles non hip-hop suivies par des danseurs et des professeurs de hip-hop (par exemple, le DNSP ou le DE de professeur de danse en jazz), ainsi que tous les espaces informels de pratique et de transmission *underground* de la danse hip-hop qui en constituent la matrice (voir Chapitre 5).

Six types de formation

*Les formations retenues se divisent en six grandes familles.
Typologie des formations recensées*

Type de formation	Effectif	%
Avec cursus	14	48 %
Cours réguliers par un danseur professionnel	6	21 %
Au sein de structures plus larges	4	14 %
Institutions publiques	2	7 %
Formations disparues	2	7 %
Inclassables	1	3 %
Total	29	100 %

* Voir Annexe n°1 : Liste des personnes interrogées.

** Malgré nos efforts, il est probable que plusieurs formations nous aient échappé, qu'il s'agisse de propositions moins formalisées, de programmes liés à des compagnies ne donnant pas explicitement connaissance de leur existence ou de modules hip-hop intégrés à des formations plus larges, et plus difficilement repérables.

Les formations construites autour d’un **cursus** reposent sur trois principes : des cours hebdomadaires réguliers et récurrents ; une progressivité par année - et donc pouvant se poursuivre sur plusieurs années - ; la présence de maints modules de cours (techniques, interprétation, danse X, danse Y…).

La durée des formations recensées est de deux ans en moyenne et le nombre d’heures proposées de 800 heures par an en moyenne. Bien entendu, ces moyennes ne doivent pas masquer une très grande diversité de pratiques dans notre échantillon puisqu’on va de 64 heures à 958 heures de cours par an, dans des formations qui durent entre une semaine et quatre ans.

Les **cours réguliers** donnés par des danseurs professionnels : il peut s’agir de cours libres (ou *open class*) durant lesquels les élèves payent à la séance. Mais il peut également s’agir de cours hebdomadaires plus classiques pour lesquels les élèves paient un abonnement annuel. À la différence des précédents, la progressivité des enseignements n’est pas considérée au premier plan de l’offre.

Les formations existant **au sein de structures plus larges** sont des formations spécialisées en hip-hop qui trouvent leur place au sein d’organismes de formations non spécialisés en hip-hop. Certaines proposent des cursus et/ou une forme de progressivité mais pas toutes, ce n’est donc pas une de leurs caractéristiques distinctives.

Les formations existant dans les **institutions publiques** sont deux cursus de danse hip-hop intégrés à l’offre de formation multidisciplinaire de conservatoires à rayonnement régional. Nous aurions pu les classer dans la catégorie des « cursus », mais nous avons voulu les distinguer car elles revêtent un caractère expérimental intéressant à analyser notamment pour la passerelle qu’elles proposent entre le monde amateur et le monde professionnel d’une part, et entre les danses réglementées (classique, jazz, contemporain) et la danse hip-hop d’autre part.

Pour compléter ce panorama, nous avons également choisi de retenir deux **formations disparues**, qui ont formé des danseurs professionnels dans les dernières années, notamment parce que les raisons de l’échec de ces formations sont intéressantes à analyser.

Enfin, nous avons repéré une formation totalement **inclassable** : la Hawks Method. Il s’agit d’une initiative originale et assez instituée pour être identifiée comme un espace de formation pour les danseurs aspirant à devenir professionnels. Fondée en 2017 par le danseur Yugson, cette formation s’appuie sur une méthode d’évaluation des danseurs par un système de notation par points (ou *ranking*). Elle prend la forme d’événements d’une durée d’un jour durant lequel les élèves danseurs sont évalués par des danseurs professionnels puis se voient dispenser des conseils personnalisés de progression. Toutefois, il nous semble que cette « méthode » prend surtout la forme d’un outil de classification (ou de *ranking*) emprunté au monde du sport, ou encore d’un bilan de compétences personnalisé. Et quand bien même les élèves en ressortent avec des outils de progression, il serait exagéré de parler d’une véritable démarche de formation professionnelle.

Douze formations étudiées à la loupe

Le choix d’un panel de formations

Le travail de repérage a été complété par une enquête ethnographique auprès de douze formations représentatives de la diversité de l’offre nationale, y compris en y intégrant les formations les plus minoritaires ou les plus atypiques. Ces rencontres nous ont permis de recueillir la parole de trois types d’acteurs : les organisateurs des formations, les professeurs qui interviennent et les élèves qui suivent ou ont suivi les cours.

Au regard de l’analyse précédente, trois critères nous ont semblé particulièrement pertinents pour organiser nos recherches : l’organisation avec ou sans cursus ; les débouchés professionnels revendiqués (*battles*, prestations commerciales, scène, enseignement) et la situation géographique. Nous avons en outre complété nos rencontres par des formations plus atypiques ou qui avaient échoué.

<i>Formations retenues</i>		
Nom	Lieu	Type
Juste Debout School	Paris (75)	<i>Battle</i>
Académie internationale de danse (CFA)	Paris (75)	Prestation commerciale
Centre de danse Kim Kan	Paris (75)	Interprétation
Compagnie Révolution	Bordeaux (33)	Interprétation – Enseignement
Formation I.D. – Interprète danseur hip-hop	Feyzin (69)	Interprétation – Création
Conservatoire à rayonnement régional de Chalon-sur-Saône	Chalon-sur-Saône (71)	Interprétation
Conservatoire à rayonnement régional du Grand Avignon	Avignon (84)	Interprétation
AscEnDanse hip-hop	Paris (75)	Interprétation – Enseignement
Red Bull BC One Camp	Paris (75)	<i>Battle</i>
Stages « La Place 360 »	Paris (75)	Atypique
Epsedanse	Montpellier (34)	Abandon
Lycée Turgot – Classe « Ambition et réussite – Danse hip-hop »	Paris (75)	Atypique

Portrait rapide des douze formations*

Le centre de danse Kim Kan

Cette école a été fondée en 1999 par le danseur et chorégraphe Thony Maskot à Paris. Elle est donc la plus ancienne formation de danse hip-hop avec cursus en France. La formation dure deux ans**, à raison d’environ 450 heures annuelles.

L’Académie internationale de danse

La formation proposée par le Centre de formation d’apprentis « Danse Chant Comédie » est un cursus professionnalisant par la voie de l’apprentissage dispensé à l’Académie internationale de la danse (AID). Il propose des offres de formations en danse à des enfants et jeunes adultes de tous les niveaux. La formation existe depuis 2001 et délivre depuis 2005 le titre d’« artiste danseur » - titre enregistré au Registre national des certifications professionnelles - qu’elle est, par ailleurs, la seule habilitée à délivrer.

La formation professionnelle Révolution*

La formation de la compagnie Révolution existe depuis 2002 à Bordeaux. Elle a été créée par le danseur et chorégraphe Anthony Égéa. La formation d’une promotion dure deux ans, à raison d’environ 900 heures annuelles.

^[*] Présentation chronologique suivant l’année de création. Pour une présentation détaillée, se référer au rapport complet.

^[**] Selon les époques, la durée du cursus a oscillé entre un an et trois ans.



AscEnDanse hip-hop

L'association AscEnDanse, qui existe depuis 2002, a pour principale activité de proposer des cours réguliers de danse pour amateurs (enfants et adultes) dans des centres d'animation, des gymnases et des conservatoires de la ville de Paris. L'association propose aussi des prestations d'accompagnement de compagnies professionnelles souhaitant se structurer, créer ou diffuser leurs œuvres.

La formation hip-hop d'Epsedanse

Créé en 1991 à Montpellier, Epsedanse est un centre de formation en danse dirigé par la danseuse et chorégraphe Anne-Marie Porras. Epsedanse est un centre habilité à délivrer le diplôme d'État de professeur de danse (jazz et danse contemporaine) et prépare à l'examen d'aptitude technique. L'autre volet de la formation se destine à la scène et aux métiers de l'interprétariat, et se déroule sous la forme d'un cursus de deux ans. Un double cursus scène et enseignement est également proposé.

La Juste Debout School

La Juste Debout School a été créée en 2009, à Pantin puis à Paris, dans le sillon du *battle* Juste Debout. Elle propose des cours réguliers ainsi qu'un cursus de trois ans.

La classe « Ambition et réussite scolaire, danse hip-hop » du lycée Turgot (Paris)

Cette formation, créée en 2015 à l'initiative du rectorat de Paris et du lycée Turgot, est la seule à s'intégrer dans un cadre scolaire. Dans le cadre d'une option danse au baccalauréat, l'établissement propose des classes spécifiques permettant aux lycéens, de la seconde à la terminale, de pratiquer la danse hip-hop dans et en dehors du temps scolaire (mercredi après-midi, soir, week-end).

Red Bull BC One Camp

Le Red Bull BC One camp propose une formation de courte durée. Ce « camp », c'est-à-dire un événement éphémère, se déroule en marge de l'édition française de la compétition de *breakdance* (qui en compte trente-trois à travers le monde), le « Red Bull BC One France Cypher », depuis 2015. Pendant les jours précédents le *battle* sont proposés des workshops animés par des danseurs reconnus et des *lectures*, c'est-à-dire des leçons.

Les conservatoires à rayonnement régional de Chalon-sur-Saône et d'Avignon

Les deux conservatoires à rayonnement régional (CRR) de Chalon-sur-Saône et d'Avignon sont ceux qui proposent l'offre d'initiation et de formation la plus avancée en matière de danse hip-hop. Ces deux structures ont intégré l'esthétique hip-hop dans l'offre interne d'études, c'est-à-dire dans l'organisation traditionnelle en « cycles » qui peut débuter dès 6 ans (avec de la découverte) et aller jusqu'à 18 ou 20 ans (dernier cycle).

Les stages « La Place 360 »

Les stages « La Place 360 » sont organisés par La Place, le centre culturel dédié au hip-hop à Paris et créé en 2016. Ces stages ne prennent pas la forme d'un cursus continu, mais de moments de formation courts (une semaine) répétés plusieurs fois dans l'année, destinés aux pratiquants de toutes les disciplines du hip-hop, avec un accent fort placé sur la danse.

Formation I.D. – Interprète danseur hip-hop

La « Formation I.D. » a été mise en place par la compagnie De Fakto à Feyzin pour la première fois à la rentrée 2017. Elle adopte un modèle proche de celui de la compagnie Révolution. Cette inspiration est revendiquée par les deux fondateurs Aurélien Kairo et Karla Pollux, chorégraphes et danseurs de la compagnie De Fakto*.

Quatre modèles économiques

Ces douze formations présentent un trait commun : celui de la marginalité relative. Cette marginalité se matérialise par le fait d'être un cursus minoritaire au sein d'une offre de formations où dominent d'autres esthétiques (Conservatoires, AID, Epsedanse), par l'absence de locaux propres pour l'enseignement (AscEnDanse, I.D., classe « Ambition et réussite » du lycée Turgot, Kim Kan), par des formats hybrides rattachés à de plus grosses structures ou de plus gros événements (La place 360, Red Bull Camp), par une hyperspécialisation dans un domaine particulier de la danse hip-hop (Juste Debout School) ou encore par le fait d'être rattaché à une compagnie où l'activité de création occupe une place plus importante que celle de formation (Révolution, I.D.). En conséquence, ces formations présentent presque toutes une fragilité financière et ont peu de visibilité sur leur devenir à long terme, ainsi que sur leurs perspectives de développement. Toutefois, les modèles économiques que nous avons repérés diffèrent grandement les uns des autres. On peut en distinguer quatre.

La formation adossée à une compagnie

Le premier modèle est celui de la formation adossée administrativement et financièrement à une compagnie. C'est le modèle de la formation Révolution (Bordeaux) et de la Formation I.D. (Feyzin). Par exemple, la formation Révolution (Bordeaux) est pensée comme une des branches d'activités de la compagnie créée et dirigée par Anthony Égéa. Elle se déroule dans les locaux loués par la compagnie - « Le Performance », un ancien bar racheté en 2014 -, accueillant deux studios de danse, un espace de convivialité, des vestiaires et les bureaux des six salariés. Le financement est assuré grâce au Fonds social européen (65 %) et aux inscriptions (23 %). S'ajoute à cela un contrat aidé (7 %) et quelques transferts budgétaires (6 %) réalisés depuis d'autres activités de la compagnie. La formation I.D. (Feyzin) repose sur un modèle similaire. Remarquons que dans les deux cas, le coût total de la formation se situe plutôt dans le bas du tableau des formations avec cursus. Toutefois, un tel fonctionnement n'est pas un investissement à perte. D'abord, car Anthony Égéa, Karla Pollux et Aurélien Kairo recrutent une partie des élèves issus de leurs formations comme interprètes dans leurs propres créations. Ensuite, car ces formations offrent une visibilité aux compagnies Révolution et De Fakto, tout en leur permettant d'entretenir des relations avec des partenaires institutionnels (collectivités territoriales, institutions culturelles, lieux de diffusion, etc.).

* Ils ont par ailleurs bénéficié pour ce projet de l'aide de Kheira Mehalli, coordinatrice pédagogique de la formation de la compagnie Révolution.

Le conservatoire

Ce modèle est celui qui regroupe les cursus danse hip-hop des conservatoires à rayonnement régional d'Avignon et de Chalon-sur-Saône. Les intervenants responsables de ces cursus, Alexandre Lesouëf et Jérémy Pirello sont salariés permanents du conservatoire où ils donnent chacun environ vingt heures de cours hebdomadaires. Le modèle économique du conservatoire est bien connu. Il repose sur des financements publics. Le financement des cursus hip-hop est intégré au budget global des établissements, dont les recettes proviennent à près de 90 % des collectivités territoriales. En conséquence, le prix annuel du cursus est très faible (139 € à Chalon-sur-Saône, entre 71 et 270 € à Avignon, selon le quotient familial).

Le mixte public/privé

Plusieurs formations reposent sur un modèle économique mixte associant des ressources privées et publiques de financement.

Le modèle le plus développé en la matière est le Centre de formation d'apprentis (CFA) de l'Académie internationale de danse (AID) située à Paris. En tant que CFA, cette formation reçoit un financement public *via* la taxe d'apprentissage. Les élèves n'ont donc rien à déboursier pour leur scolarité. Ils signent un contrat d'apprentissage avec un groupement d'employeurs qui leur permet de réaliser leurs heures de travail en alternance comme apprentis tout en étant rémunérés pour cela. Avant d'intégrer le CFA, les élèves peuvent également réaliser une première année dite « passerelle vers l'apprentissage » financée par la Mission locale, la région Île-de-France et le Fonds social européen dans le cadre d'un dispositif destiné à l'insertion professionnelle des jeunes de 16 à 25 ans. Ce dispositif finance environ 1000 heures de cours par jeune, soit une année de scolarité à l'AID. Enfin, en parallèle, le dispositif de « Préparation opérationnelle à l'embauche », financé par le Pôle emploi et/ou l'Afdas permet de financer jusqu'à 400 heures de formation et donne droit à une bourse de 300 € mensuels versés au jeune formé, qu'il reverse à l'AID.

Toutefois, à ces ressources publiques et privées s'ajoutent également des transferts budgétaires issus des ressources générées par l'AID grâce aux frais de scolarité des élèves en formation initiale (cours pour enfants et Classes à horaires aménagés danse/Chad). Par ailleurs, certains des élèves qui ne bénéficient pas des dispositifs évoqués plus haut s'acquittent de frais de scolarité pendant la première année avant de rejoindre le CFA dans le cadre du contrat d'apprentissage*. À la mise en commun des recettes correspond une mise en commun d'une partie des dépenses de fonctionnement : locaux partagés, services d'enseignements réalisés par des professeurs en partie dans le cadre du CFA et en partie dans le cadre de la formation initiale, etc.

Les stages « La Place 360 », les formations de formateurs et les stages techniques organisés par l'association AscEnDanse (Paris) reposent également sur un mélange de fonds privés et publics.

Le tout privé

Le dernier modèle est celui des formations qui reposent intégralement sur un système économique privé, qu'il s'agisse d'entreprises ou d'associations.

L'école Kim Kan, fondée en 1999, est pionnière en la matière. Son fondateur, Thony Maskot, revendique le fait de s'être toujours passé de financement public. Il affirme qu'il n'a « jamais eu besoin

* Nous n'avons pas réussi à obtenir le montant de ces frais de scolarité.

d'aide » (Thony Maskot) et qu'il a toujours réussi à trouver des façons d'assurer la pérennité économique de sa structure. Par exemple, après avoir loué des locaux dans une école de danse, il s'est ensuite associé avec un ami qui a acheté les murs de ses locaux actuels. Les frais d'inscription se situent plutôt dans la fourchette basse des tarifs des formations à cursus (3 250 € annuels), avec un volume de cours un peu plus bas que la moyenne (450 heures annuelles), mais proche des formations institutionnelles.

Le centre de formation Epsedanse à Montpellier qui avait lancé, sans succès, une formation hip-hop se rapproche du modèle Kim Kan : pas de financement public et une économie basée sur les inscriptions et la mutualisation des espaces de formations en son sein. La différence notable concerne l'habilitation à délivrer la formation au diplôme d'État de professeur de danse en jazz et contemporain qui permet d'assurer la stabilité financière de la structure.

La Juste Debout School constitue le troisième exemple de formation exclusivement privée. L'école est propriétaire de ses murs à Paris. Outre les inscriptions à la formation, l'école génère des revenus à travers de nombreux cours libres et la location de ses trois studios. Le prix du cursus est parmi les plus élevés (4 800 €), pour un volume de cours variant entre 500 et 700 heures.

Il faut aussi citer enfin le Red Bull BC One Camp, dont la production est presque entièrement financée par la marque elle-même.

Christine Coudun – Black Blanc Beur – « Contrepied », Théâtre de l'Est Parisien, 15 juin 1991

© Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque du Centre national de la danse





Chapitre 5

Un monde polarisé

Outre les critères économiques, on peut présenter la diversité de l'offre de formation en la replaçant dans l'ensemble de son écologie, c'est-à-dire le milieu professionnel de la danse hip-hop. On peut alors distinguer des pôles de formations en danse hip-hop qui présentent des écosystèmes propres : organisation, objectifs, débouchés, valeurs, représentations, trajectoires d'acteurs.

Éléments de méthode

Cette analyse des formations s'appuie sur une typologie du hip-hop contemporain sous forme de « pôles⁴⁵ » professionnels, qui se sont progressivement spécialisés depuis le début des années 2000 : le pôle des *battles*, le pôle de la *scène*, et celui de la *prestation commerciale*.

Chacun de ces pôles - qui sont des découpages forcément schématiques - comprend : certains espaces de diffusion, des œuvres au contenu et à la forme spécifique et des pratiquants aux caractéristiques sociodémographiques particulières. Cette polarisation est visible au niveau des jeunes danseurs. Ces derniers présentent des origines et des trajectoires sociales hétérogènes ; ils produisent des œuvres d'une grande diversité esthétique (formats courts et longs, scène, *battles*, *shows*, plus ou moins hybridés avec d'autres esthétiques chorégraphiques, etc.) et les diffusent dans tous les canaux possibles (marché public et privé, internet, comédies musicales, théâtre, vidéoclips, accompagnement d'artistes sur scène, événementiel d'entreprises, cinéma, gros *battles*, publicités, mode, etc.).

Pour trouver son public, une formation professionnelle doit assurer des débouchés aux élèves. Or, le cloisonnement relatif des pôles du hip-hop et la concurrence entre formations incitent ces dernières à se spécialiser dans un des pôles professionnels de la danse hip-hop. Cette spécialisation apparaît dans le contenu des formations, le recrutement des enseignants et des intervenants et dans le choix des partenariats. Les documents internes, les supports de communication et les entretiens avec les enseignants ou responsables des formations en rendent compte. Mais la spécialisation se laisse aussi saisir à travers les formes que prend l'insertion professionnelle des jeunes sortis de ces formations. L'offre de formation se polarise en fonction des principaux débouchés professionnels.

Trois pôles et une matrice

Le pôle des « *Battles* de référence »

Parmi les acteurs que nous avons rencontrés, ce pôle est incarné par les formations comme la Juste Debout School et le Red Bull BC One Camp.

La **Juste Debout School** constitue un cas paradigmatique. En effet, cette école est directement adossée - d'un point de vue administratif et financier - au *battle* « Juste Debout », principal *battle* de danses hip-hop debout en France*. Le cursus en trois ans qui y est proposé oriente principalement les élèves vers l'univers professionnel des *battles*. Et il affiche l'ambition de former les danseuses et les danseurs capables de remporter les principaux *battles* de référence du circuit international. Le recrutement des élèves comporte d'ailleurs un pourcentage important d'étrangers. Et la sélection s'avère progressive tout au long du cursus. Dans une interview télévisée de 2015, Bruce Ykanji, le fondateur de la Juste Debout School et du *battle* du même nom, affirme que la sélection à l'entrée de la formation retient un tiers des 120 élèves candidats (en moyenne). Et que, à l'issue de la troisième année, il ne reste que huit ou neuf élèves. Ce qui fait dire au danseur que l'école « est plus sur des objectifs de qualité que de quantité** » et que le cursus professionnel permet de retenir « la crème de la crème » ainsi que « les plus méritants⁴⁶ ».

Le **Red Bull BC One Camp** constitue un autre modèle de formation liée à un *battle*. Il se déroule en effet en marge de l'édition française de la compétition de *breakdance* (qui en compte 33 à travers le monde), le « Red Bull BC One France Cypher », depuis 2015. Comme nous l'avons précisé plus haut, le contenu des workshops et des *lectures*, met l'accent sur le *breakdance*, et il est pensé comme une entreprise de définition sans cesse réactualisée des codes esthétiques, des techniques et des personnalités centrales du monde professionnel des *battles*.

Les deux responsables pédagogiques - Zoubir Chhibi et Bruce Ykanji*** - sont d'ailleurs les deux principaux organisateurs des *battles* en France (réseau des Battles pro et Juste Debout).

« Le monde des *battles*, c'est un petit milieu dans lequel tout le monde s'inspire de tout le monde... Les workshops sont des boîtes à outils qui permettent aux danseurs de prendre ce qu'ils ont besoin de prendre. La consigne, c'est “Amusez-vous !”.

Le côté informel est très important, chacun vient prendre des contacts... L'après-midi, c'est le *contest* en face à face. Et puis le dimanche, y a un gros *battle*, une vraie compétition... [...] Chacun s'y retrouve. D'un côté, nous on forme le vivier des futurs danseurs de *battles*, et puis de l'autre Red Bull assoit son statut de principal sponsor des *battles* internationaux. » (Zoubir Chhibi)

Bien qu'il soit le plus difficile à identifier en tant que tel sous le prisme de la formation, le pôle des « *battles* de référence » constitue un espace central de diffusion de connaissances qui participe à for-

* Celui-ci réunit annuellement environ 15 000 spectateurs et fête sa 17^e édition en 2019.

** On ne sait toutefois pas selon quelles modalités opère cette sélection progressive, qui est sans doute plus la conséquence d'un abandon volontaire de la part des élèves que d'une éviction de certains. L'absence de possibilité de nous entretenir avec des anciens élèves ne nous permet pas d'en savoir plus sur ce point.

*** Il est d'ailleurs à noter que Bruce Ykanji est responsable pédagogique d'une des cinq journées de l'événement Red Bull BC One Camp, celle qui est consacrée aux danses debout.

mer les danseurs, à construire de réseaux de sociabilité entre eux, à favoriser des rencontres entre professionnels et amateurs qui peuvent déboucher sur des opportunités professionnelles. Il représente en outre un marché potentiel pour les danseurs en voie de professionnalisation.

Le pôle « Prestation commerciale »

Ce deuxième pôle est l'horizon principal de débouchés des formations comme l'AID et les stages « La Place 360 ».

La formation CFA « Danse Chant Comédie » de l'Académie internationale de la danse (AID) revendique un taux d'insertion de ses élèves entre 80 % et 90 %. D'après la directrice de l'école, ces emplois sont majoritairement des emplois d'interprètes dans des productions de spectacle vivant privé (comédie musicale, show chorégraphique), de la musique (danseur de scène pour un artiste chanteur), de la production télévisée, du cinéma ou de la publicité.

La directrice assure que les élèves du CFA « sont demandés partout » (Nicole Chirpaz). Un des professeurs affirme même que ce sont les danseurs de hip-hop qui parviennent à « booker le plus de contrats, et surtout les meilleurs » auprès des employeurs du groupement d'employeurs *ad hoc* (voir plus haut), lorsque ceux-ci organisent des castings au sein de l'école, pour les recruter dans le cadre de leurs contrats d'apprentissage. La raison est, selon lui, que « le monde du travail veut des danseurs qui sont très polyvalents, mais qui savent faire du hip-hop » (Sharxx).

Ces propos sont confirmés par trois anciens élèves (âgés de 20, 23 et 25 ans), tous issus du hip-hop avant d'intégrer le CFA. Par ailleurs, ceux-ci souhaitent tous s'orienter vers la danse de prestation commerciale. Ainsi, Mickaël (23 ans), explique :

« Moi ce qui me fait kiffer, c'est tout ce qui est plateau télé, sur une tournée internationale avec un grand artiste. Moi, je suis centré sur le commercial. Ce qui me fait kiffer là-dedans, c'est le *show*. C'est d'avoir des moyens techniques pour travailler sur les lumières, le pyrotechnique, la scénographie. Ça m'attire plus. J'ai été bercé là-dedans. C'est ce qui me faisait rêver à la télé. J'aimerais faire une partie de ma carrière de danseur là-dedans. Et ensuite devenir chorégraphe et directeur artistique pour ces shows-là. » (Mickaël)

L'attrait pour le commercial se conjugue avec un moindre intérêt pour les *battles* ou la danse de plateau. Ainsi, Djybril (20 ans), explique :

« Moi, le *battle*, j'adore. J'en fais toujours. Mais ce qui est dur, c'est que si tu veux perdurer dans le *battle*, faut en faire tout le temps. [...] Moi, je suis touché par la fibre commerciale, les clips, tout ça. Mais pas avec une compagnie. Je ne veux pas devenir chorégraphe ni directeur artistique. Mon but final, c'est d'être un personnage public. [...] C'est-à-dire, faire mes propres vidéos, mes propres projets, mes propres scènes, sans dépendre d'un artiste, d'une compagnie ou bien de la production d'une comédie musicale. » (Djybril)

D'autres sont plus ambigus concernant leur orientation professionnelle. C'est ce que nous raconte Daliah qui a autant apprécié les expériences de « scène » et du « commercial », et qui prévoit tout de même de mener une carrière dans les industries du loisir grand public :

« Là où j'ai le plus de plaisir comme interprète ? Ça peut être sur scène ou dans le commercial. Dans le commercial, il y a eu des expériences que j'ai adorées. Parce que c'était avec des chorégraphes que j'aimais. Par exemple, avec la chanteuse Taal, c'était une créa hip-hop et afro, dans laquelle je me retrouvais. [...] J'aimerais vraiment mettre de l'argent de côté pour partir à Londres. Je ne sais pas trop ce que je vais faire précisément. Je pense plutôt faire mes projets personnels de vidéo là-bas. [...] À Londres, je veux viser l'international. Donc les États-Unis. Parce que là-bas, les danseurs sont valorisés. Leur travail est reconnu. Alors qu'ici, beaucoup moins. [...] Le prof de jazz nous disait ce matin que les salaires de danseurs ont beaucoup baissé. En France, un danseur est payé 110 euros pour un cachet, alors que c'est 1 000 \$ la répétition aux États-Unis. Et puis là-bas, ils ont le goût du divertissement. Quand on voit les cérémonies musicales, les tableaux sont incroyables. Visuellement, y a beaucoup de choses intéressantes. » (Daliah)

Les stages « La Place 360 » organisés par La Place, à Paris, peuvent aussi être situés dans ce pôle de la danse de prestation commerciale.

Le contenu des modules vise à transmettre des compétences permettant à des jeunes danseurs de s'insérer directement dans l'univers professionnel de la danse de prestation commerciale. La responsable de la formation précise ce positionnement :

« C'est une formation pré-professionnalisante. [...] La plupart [des stagiaires], ils n'ont pas besoin de compétences de danseur. Ils les ont déjà. Ils viennent plutôt chercher des choses annexes. Mais ils vont aussi pouvoir faire des stages techniques avec des danseurs reconnus, sur des choses précises. Comme la façon d'aborder le break si tu es un danseur debout. Il y en a aussi qui viennent pour faire du réseau. Pour sortir de leur solitude. [...] Parmi les stagiaires, beaucoup sont encore dans le *battle*. C'est une autre économie. Et ils veulent devenir des danseurs à l'international, appelés pour faire du workshop, pour juger. Leurs stars, c'est Kefton, Babson, Physs, etc. C'est ceux qui ont leurs lettres de noblesse dans le *battle*. C'est ça leur Graal suprême. Mais comme il y a peu d'élus... il faut aussi trouver d'autres débouchés. Comme la pub, les shows, etc. [...] » (Anne Le Mottais)

Ces propos mettent en évidence les besoins identifiés par La Place concernant des danseurs n'aspirant pas à une carrière dans la danse de scène. Pour ceux-ci, s'insérer professionnellement suppose d'abord de savoir évoluer dans un marché instable, et donc d'en maîtriser les codes, les règles administratives et surtout de savoir s'y vendre. Les modules sur le *personal branding** et sur la production d'images sur la danse** visent ainsi à apprendre aux danseurs des méthodes de promotion individuelle. Ces modules constituent le principal apport de ces formations selon Roxana (31 ans), une danseuse qui a participé à deux de ces stages :

« Je m'entraînais à La Place. J'ai connu Anne [Le Mottais, la responsable des stages] qui m'a proposé de participer. J'ai apprécié le côté réel. Très axé sur la culture hip-hop. [...] Par exemple, j'ai bien apprécié tous les conseils de Little Shao [un photographe animant un module sur la photographie de danse hip-hop]. Beaucoup de conseils. On a aussi fait un atelier sur les vidéos avec Bboy Lillou. Sur les types de caméra, etc. Nous, comme danseurs, on est beaucoup dans le visuel. Sur internet, tout le monde doit avoir une vidéo maintenant. C'est le boom. » (Roxana)

Que ce soit par choix ou par défaut de la part des danseurs, le pôle de la « Prestation commerciale » représente un monde spécifique de la danse hip-hop qui colle avec la « culture privative » de certains danseurs et semble constituer une alternative à la scène sans pour autant évacuer la dimension créative de la pratique chorégraphique, une sorte de compromis entre le monde du spectacle et celui de la prestation.

Le pôle « Danse de scène »

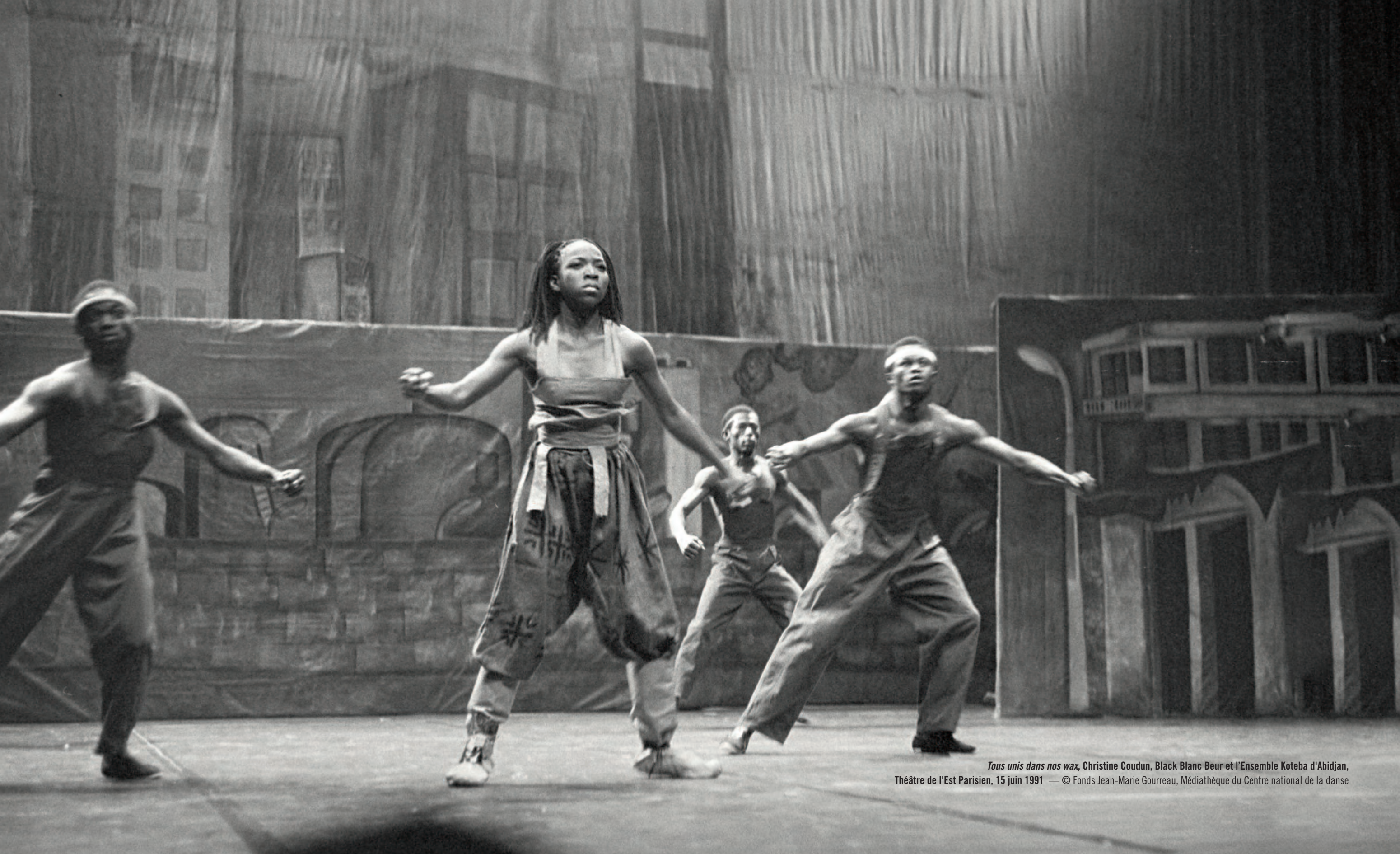
Ce troisième pôle professionnel constitue l'horizon principal des formations comme celles délivrées par les conservatoires régionaux de Chalon-sur-Saône et du Grand Avignon, par la Formation I.D. (Feysin) et la formation de la compagnie Révolution (Bordeaux), ou encore l'école Kim Kan (Paris).

Prenons l'exemple de la **formation de la compagnie Révolution**, qui existe depuis 2002. L'objectif annoncé est de former « des danseurs hip-hop de haut niveau désireux de se professionnaliser dans le spectacle vivant »⁴⁷ dans les métiers de « danseur interprète » et de « pédagogue / formateur ». Le contenu du cursus accorde une large place à des modules de créations collectives, de représentations sur scène, de rencontres avec des chorégraphes à la tête de compagnie bénéficiant de financement public. En résumé, cette formation ambitionne de former des danseurs hip-hop aptes à intégrer une compagnie professionnelle comme interprètes (et plus tard, à devenir pédagogues).

La formation accorde une place centrale aux croisements entre le hip-hop et d'autres genres chorégraphiques. C'est la vision d'Anthony Égéa selon laquelle les chorégraphes cherchent à recruter des danseurs attachés à une certaine « ouverture » disciplinaire. Par ailleurs, tout au long de sa carrière, ce dernier a travaillé avec de nombreux chorégraphes issus de la danse contemporaine ou classique (Philippe Decouflé, Denis Giuliani, Jean-François Duroure, Charles Jude) voire des metteurs en scène (Xavier Durringer). C'est pour cette raison que, pour ses formations, il sélectionne des danseurs qui ont déjà un niveau technique avancé en hip-hop et que la majorité des cours techniques sont dédiés à d'autres esthétiques.

* La création d'une identité propre et la façon de la promouvoir et de la vendre.

* Voir plus haut.



Tous unis dans nos wax, Christine Coudun, Black Blanc Beur et l'Ensemble Koteba d'Abidjan, Théâtre de l'Est Parisien, 15 juin 1991 — © Fonds Jean-Marie Gourreau, Médiathèque du Centre national de la danse

« Je n’ai jamais été un grand danseur. Je voulais plutôt créer une danse hybride avec la compagnie Révolution. Je voulais des danseurs de hip-hop longilignes qui volent comme dans la danse classique. Et naturellement, je suis arrivé à vouloir créer une formation pour avoir des danseurs polyvalents capables d’intégrer des créations de moi ou d’autres chorégraphes. Je veux former un profil de danseurs “néo classique hip-hop”. C’est-à-dire des danseurs avec une excellence hip-hop et une finition en danse classique. » (Anthony Égéa)

Les danseurs issus de cette formation sont très éloignés de l’univers professionnel de la prestation commerciale ou des gros *battles*. C’est le cas d’Aurélien, 27 ans, qui a passé un an dans cette école. Il débute la danse hip-hop vers 13 ans, dans le cadre de cours en MJC. Son parcours est ensuite celui d’un attrait progressif pour la création scénique. Il raconte qu’il est « allé très vite vers les danses académiques dès 15 ou 16 ans ». Il s’inscrit en modern jazz au conservatoire d’Aix-en-Provence, puis suit des cours en danse classique et contemporaine (auprès du ballet d’Angelin Preljocaj, de Josette Baiz, notamment). Dans le même temps, il continue *son* « training personnel en hip-hop, pour avoir une créativité propre ». Il explique qu’il a alors un peu essayé les *battles*, mais que « c’était la scène qui [l]’attirait vraiment » et qu’il « se sentait à l’aise avec les gens des compagnies » qu’il rencontre en s’installant à Lyon (Alvin Ailey, des membres de Käfig, etc.). Il a déjà effectué quelques prestations ou auditions pour des prestations plus commerciales (publicité, cabaret, danseur pour une tournée d’une chanteuse), mais il trouve cela « pas assez émotionnel, trop dans la démonstration ». Il définit désormais son « identité de danseur » comme située « entre le hip-hop et le contemporain » et affirme s’être reconnu très vite dans la démarche de la formation de la compagnie Révolution. (Aurélien)

Les débouchés professionnels des élèves sont principalement assurés dans les compagnies professionnelles de danse. Anthony Égéa mobilise son réseau afin de « placer » les élèves diplômés. C’est ainsi qu’Aurélien a travaillé comme interprète pour la compagnie Révolution ainsi que pour la compagnie d’Hamid Ben Mahi (Hors Série). Deux autres élèves que nous avons rencontrés, Fanny (23 ans) et Ismaël (20 ans), s’investissent beaucoup dans le jeune ballet de la compagnie Révolution, intitulé « 9^e temps », avec lequel ils multiplient les créations. Ils passent tous les deux de nombreuses auditions pour des compagnies, grâce au réseau de relations professionnelles qu’ils étoffent durant le cursus. Aurélien résume ainsi les choses : « Le réseau, ça fait tout. J’ai pas passé beaucoup d’auditions. J’ai surtout été embauché grâce au relationnel. Je passe mon temps à bouger pour aller voir des amis danseurs, des spectacles, des événements ». (Aurélien)

La « Formation I.D. » mise en place par la compagnie De Fakto à Feyzin à la rentrée 2017 adopte un modèle proche de celui de la formation de la compagnie Révolution. Là aussi, pour maximiser les chances d’insertion des élèves, les deux responsables mettent d’abord à profit leur réseau. Ainsi, la majorité de chorégraphes invités pour donner des master class sont des chorégraphes à la recherche de danseurs pour leurs prochaines créations. Ils proposent aussi d’embaucher dans leur compagnie (De Fakto) des danseurs pour des créations éphémères (Biennale de la danse), des reprises ou des créations.

Les deux conservatoires à rayonnement régional (CRR) les plus avancés dans la danse hip-hop forment également des élèves qui, au moment de l’insertion professionnelle, disposent des ressources valorisées pour intégrer des compagnies de danse hip-hop de scène. Au conservatoire de Chalon-sur-Saône, le contenu des cours dispensés dans le cadre du cycle d’enseignement professionnel initial (CEPI) est inspiré par la connaissance que possède l’enseignant Jérémy Pirello du monde du hip-hop

de scène qu’il a fréquenté en tant que chorégraphe se produisant dans des institutions publiques comme l’Espace des Arts (scène nationale de Chalon-sur-Saône).

Comme les formations citées précédemment, il met un accent particulier sur ce qu’il appelle « l’ouverture », car il est convaincu que cela donne accès à ses élèves à des opportunités plus nombreuses que s’ils s’en tenaient à l’esthétique hip-hop :

« Il y a beaucoup de chorégraphes qui cherchent des danseurs un peu pluridisciplinaires [...] Grâce à la richesse du conservatoire, je les fais bosser sur l’ouverture.

Je les fais bosser avec des danseurs contemporains. Je les fais travailler avec des musiciens. On a fait un spectacle hip-hop opéra, hip-hop violoncelle, hip-hop théâtre.

Ça permet au danseur de rester dans son esthétique, mais d’avoir une grande conscience de la richesse que permet la découverte de la diversité artistique. [...]

Et progressivement, ils prennent conscience de la démarche artistique, de pourquoi la danse apporte une ouverture pour exprimer ce qu’on veut, réfléchir au langage du corps. Ceux qui ont fait six ans de formation ici [i.e. depuis 2012], je pense qu’ils ont une vraie richesse artistique. Ils ont une vraie ouverture et une capacité de recherche artistique au niveau de la scène, qui sont surdéveloppées par rapport à un gamin qui va s’entraîner avec ses potes ou tout seul dans son quartier. » (Jérémy Pirello)

Si l’enseignant estime que le cursus du conservatoire n’est pas toujours suffisant pour être un danseur professionnel, il est confronté à des jeunes danseurs qui, une fois le CEPI réalisé, souhaitent devenir professionnels. Dans ce cas, l’horizon qu’il leur recommande est explicitement celui des compagnies professionnelles de danse hip-hop de scène :

« Je leur dis toujours de passer leur bac d’abord. Et de se laisser un an pour voir si ça décolle. J’essaie aussi d’en mettre certains sur des plans de cours pour avoir des revenus. [...] Ils font des *battles* dans leur coin. Ça leur permet de connaître leur niveau, de connaître leurs limites. Mais ça ne dure qu’un temps. À 25 ans, on en a marre en général. Donc il vaut mieux viser les compagnies, la création. [...] Quand je peux, j’embauche des jeunes en fin de CEPI comme interprètes dans ma compagnie parce que je préfère ça que prendre des jeunes que je ne connais pas. J’en ai pris quatre l’année dernière, qui avaient terminé le CEPI. C’est une première expérience de scène. C’est un tremplin. » (Jérémy Pirello)

C’est une démarche comparable que l’on retrouve à Avignon, avec d’autres arguments toutefois qui témoignent des difficultés des élèves à s’inscrire dans la culture du conservatoire.

« Au conservatoire, je recrute les élèves comme dans ma compagnie. Je cherche des singularités au service d’un collectif, des passeurs, pas forcément des érudits.

Des élèves qui ont une stylistique propre et une capacité à s'approprier des choses. Eux, je sais que j'arriverai à en faire quelque chose. [...] Il faut aussi comprendre qu'on est à Avignon ! Les jeunes des quartiers qui s'intéressent au hip-hop, ils ne sont parfois pas en accord avec le principe même de l'école. Certains sont même en rupture avec le système scolaire. C'est pour ça que je me suis battu pour la création d'un diplôme d'étude chorégraphique en hip-hop. Ça leur permet d'avoir un bagage à minima équivalent au bac que certains n'ont pas. Je sais qu'avec ça ils ont une bonne connaissance de la danse hip-hop, qu'ils ont une ouverture vers le jazz, le classique et la danse contemporaine ; une bonne technique, des connaissances en anatomie et une certaine culture musicale et chorégraphique [...]. » (Alexandre Lesouëf)

En résumé, on peut dire que le cursus hip-hop dans les conservatoires constitue une formation qui familiarise des jeunes danseurs hip-hop à l'univers de la danse de scène. Comme pour les formations de Révolution et de De Fakto, le niveau technique des élèves recrutés à l'entrée du CEPI est généralement élevé. L'apprentissage ne constitue donc pas tant une transmission de savoirs techniques que le développement de capacités de déploiement d'une technique précédemment acquise sur l'espace physique de la scène. Les propos de Yanis, danseur de 17 ans inscrit en deuxième année de CEPI à Chalon-sur-Saône illustre bien ce processus. *Breakeur* passionné depuis l'enfance et déscolarisé depuis un an, Yanis investit désormais tout son temps dans la danse, et notamment dans les *battles*. Il participe à beaucoup de compétitions en France et à l'étranger. Cependant, il est actuellement au milieu du gué face à un monde professionnel du *battle* qui lui offre un avenir incertain, et hésite à s'investir dans l'univers de la danse de scène en compagnie. Quand on lui demande ce qui lui a apporté le conservatoire, il répond :

« Dans mes compétences de danseur, ça m'a fait évoluer au niveau scénique. J'étais déjà bon au niveau technique en arrivant ici. De toute façon, ici, on n'apprend pas beaucoup de technique. On apprend plutôt les mouvements de base, comment être sur scène, comment tenir son corps, les regards, et tout ça. Donc, ça m'a fait développer ma tenue de danseur dans un spectacle, ma prestance sur scène. [...] Pendant un an, je vais continuer sur ma lancée, à progresser techniquement, à faire beaucoup de *battles*. Tous les week-ends, comme maintenant. Voyager, rencontrer beaucoup de gens. En allant à Lyon, à Besançon, à Bourg-en-Bresse. Pour s'imprégner d'autres styles. Et je ferai les auditions de [la formation] Révolution en mai 2020. Je pense que j'ai mes chances. Si j'ai des propositions de compagnie en sortant de l'école, je vais foncer dessus direct. » (Alexandre Lesouëf)

L'espace matriciel de la danse hip-hop

Si les formations à visée professionnelle forment le cœur de cette recherche, il est toutefois impossible de ne pas évoquer le rôle que jouent les espaces informels de pratiques entre pairs dans la forma-

tion des danseurs (voir Chapitre 2). Ces espaces pluriels, liés à la rue (parking, parvis, places...), renvoient à la matrice originelle de la danse hip-hop, son côté *underground*. En effet, si la plupart des danseurs rencontrés ont commencé à pratiquer sérieusement la danse à l'occasion de cours ou de session de formation formelles (MJC, centres sociaux, conservatoires municipaux, associations locales...), beaucoup l'ont également découverte à l'occasion d'entraînements libres, *jams* ou soirées qu'ils continuent de fréquenter lorsqu'ils commencent à en faire leur métier. On peut ainsi parler d'un espace matriciel qui perpétue un lien avec les formes historiques horizontales de transmission de la danse hip-hop en France⁴⁸.

Parce qu'elles sont formalisées et professionnelles, les formations que nous avons étudiées n'entrent pas dans cet espace. Toutefois, deux d'entre elles font plus directement le lien avec cet espace matriciel.

C'est le cas d'AscEnDanse, à Paris, où les cours pour amateurs constituent l'essentiel de son activité. Cette association propose en outre deux types de formations à vocation professionnelle : des stages techniques pour des danseurs qui veulent acquérir des outils pédagogiques, et des accompagnements de compagnies en voie de professionnalisation, plutôt orientés vers la danse de scène (voir plus haut). La cofondatrice et présidente de l'association précise que ces stages combleraient les besoins des élèves avancés et des professeurs de l'association (Caroline Landreau). Un des quatre professeurs de l'association, Julien Cébil (35 ans) explique que le débouché le plus fréquent des élèves qui veulent se professionnaliser est l'enseignement et la danse de scène.

« Parmi les élèves qui ont le niveau le plus avancé, ceux qui veulent donner des cours, je les incite à aller prendre des cours eux-mêmes avec d'autres profs que moi. Par exemple à la Juste Debout School. Pour qu'ils comprennent que la pédagogie, c'est autre chose que l'entraînement, qu'il faut savoir s'adapter à ses élèves. Et puis en dehors de la pédagogie, je les pousse vers le travail en compagnie. [...] En fait, il y en a peu qui sont ultra-attirés par le *battle*. C'est pour ça que j'ai créé une compagnie de jeunes, qui s'appelle La Relève. Ça me permet de travailler sur la durée avec eux. On s'entraîne le week-end, on crée des spectacles. Et après, je les incite à voler de leurs propres ailes et à aller taper à la porte d'autres compagnies. L'objectif, c'est de les amener au plus près de ce qu'est être un danseur professionnel. Y compris en aidant ceux qui le souhaitent à créer leur propre compagnie. » (Julien Cébil)

D'une certaine manière, les classes « Ambition et réussite scolaire, danse hip-hop » du lycée Turgot peuvent être définies comme une passerelle entre cet espace matriciel et l'espace professionnel de la danse hip-hop. D'abord, parce que les objectifs de cette formation se situent entre réussite scolaire et professionnalisation des élèves. Ensuite, parce que l'entraînement libre et la transmission informelle entre élèves y occupent une grande place. Le récit d'Estéban (18 ans), ancien élève de ces classes, explique ainsi que l'option hip-hop qu'il a suivie s'insère dans un parcours de danseur *underground* plus vaste, qui allie entraînements individuels, collectifs, *battles* dans une organisation improvisée :

« C'est grâce à Turgot, que j'ai pu m'intéresser à ce qu'il y a autour. J'ai un ami qui est un ancien de Turgot, qui me contacte souvent en me disant : "Viens là il va y

avoir tel *battle* ce week-end, viens-là il y a tel cours donné par tel danseur”.

Les cours de Turgot, ça m’a apporté des techniques de danseur. Mais aussi de la rigueur, dans le sens où on faisait de la préparation physique. Et ça, il y en avait besoin. Maintenant quand je m’entraîne avec des *crews* de danseurs, je m’aperçois que j’ai pris les bons réflexes.

Quels sont les endroits où tu t’entraînes ?

Chez moi. Si je pousse un peu quelques meubles, j’ai de la place. À La Place. Et j’y vais souvent une fois par semaine voire deux. Il y a le long couloir. Et c’est là où beaucoup de danseurs s’entraînent. Avant j’allais aussi au 104. [...] Et le mercredi je vais à Tremblay, dans la salle d’un *crew* que je connais bien.

Et les *battles* en dehors du lycée, qu’est-ce que ça t’apporte ?

Moi, j’aime trop ça. C’est une manière de se tester. Et ce de manière de voir ce qu’il y a autour, ce que font les autres. Des fois, on est surpris par certains. Et moi, ça me fait progresser. J’aime voir les gros danseurs s’affronter. »

Par ailleurs, on peut considérer que ce dispositif constitue une première phase de professionnalisation des danseurs, que certains prolongeront par d’autres formations.

Si les danseurs circulent parmi une pluralité d’espaces professionnels, ces derniers restent attachés à cet espace matriciel de la danse hip-hop et continuent d’y faire des incursions régulières. Toutefois, on aurait tort de croire que cet espace matriciel est une singularité de la danse hip-hop. Toutes les danses sont plus ou moins fondées sur un espace matriciel, réel et fantasmé, avec lequel elles entretiennent des relations ambivalentes⁴⁹. L’évolution d’une pratique de danseur peut donc se lire dans le décalage progressif et inévitable qui s’opère entre des pratiques matricielles et celles ouvrant la voie à une appropriation individuelle d’une même danse.



Freestyle, festival 2016 Battle Ghostflow, La Villette — © Jody Carter

Chapitre 6

Les enjeux de la professionnalisation

Après ces typologies, il nous reste à pointer les enjeux et conséquences d’une professionnalisation des formes de transmission en danse hip-hop. En nous appuyant sur les différents pôles identifiés au chapitre précédent, nous tenterons d’abord de dresser une sociologie des élèves afin de mieux comprendre comment ils se situent par rapport à une démarche de professionnalisation. Ensuite, nous pointerons les effets d’une formalisation de l’enseignement, c’est-à-dire le passage d’une danse historiquement autodidacte à des espaces régulés de formation.

Aperçu de la sociologie des élèves

Une profession avec un niveau d’étude élevé

Au niveau national, la population des danseurs se caractérise par un niveau élevé de formation scolaire et universitaire, et le fait qu’une bonne part d’entre eux sont des « héritiers⁵⁰ ». Dans des proportions moindres, la population des danseurs de hip-hop présente des caractéristiques similaires au moins sur le plan de la formation⁵¹. Les observations que nous avons menées en 2006 à propos des professeurs de danse confirmaient cette tendance⁵². En revanche, au niveau sociologique, la spécificité du hip-hop tiendrait à son caractère masculin : 70 % des danseurs de hip-hop sont des hommes alors qu’ils ne représentent que 30 % de l’ensemble des danseurs. Ce résultat est à mettre en regard d’une partition genrée des différents styles de danse hip-hop : les hommes étant plus volontiers portés vers le break ou vers une certaine polyvalence entre break et danse debout alors que les femmes pratiquaient très majoritairement (82 %) les danses debout⁵³. Le succès croissant qu’ont connu depuis les danses debout et l’essor chorégraphique du mouvement laissaient présager une féminisation en devenir.

Une réalité plus contrastée

Quelle est alors la réalité sociologique des élèves qui entrent dans les formations que nous avons étudiées ?

Deux évolutions de fond semblent affecter le recrutement social des élèves : une progressive féminisation, et une élévation générale du niveau de qualification scolaire des élèves candidats à l’entrée

des formations. De fait, nos observations, dans des contextes variés et à des niveaux d'âge variés, font état d'un *sex-ratio* presque équilibré, les femmes restant tout de même légèrement minoritaires la plupart du temps. Et plusieurs responsables de formations ou professeurs évoquent une élévation continue du niveau de diplôme.

Ce constat général mérite toutefois d'être nuancé et précisé. D'abord, le prix des formations agit comme un critère de sélection sociale évident. Certaines formations sont presque gratuites (dans les conservatoires, au lycée Turgot), d'autres permettent aux élèves de bénéficier d'un soutien financier *via* Pôle emploi (CFA de l'AID), des aides du Fonds social Européen (Formation de la compagnie Révolution) ou le mécénat (Formation I.D.). D'autres, enfin, sont entièrement à la charge des élèves (Juste Debout School, Formation Kim Kan). Et même si certains élèves travaillent à côté (notamment comme professeurs, mais aussi en exerçant des petits boulots), l'aide matérielle apportée par les parents s'avère cruciale. En effet, quel que soit le prix de la formation, s'y inscrire suppose souvent un déménagement et donc des frais importants à assumer pendant plusieurs années.

Les conservatoires attirent - une fois passée la barrière symbolique du caractère élitiste de l'institution - un public plutôt populaire, parfois même en rupture avec le système scolaire. L'intégration de la danse hip-hop au conservatoire est, dans certains cas, une stratégie pour diversifier le public du conservatoire et sa sociologie plutôt favorisée comme nous le confiait le directeur du conservatoire d'Avignon.

Certains élèves des conservatoires ont pu faire des comparaisons et se sont orientés vers le conservatoire principalement en raison du prix. C'est le cas de Fleur (27 ans), élève du conservatoire de Chalon-sur-Saône, qui a grandi à La Réunion et est venue en métropole après l'obtention du baccalauréat. Elle ne paye qu'environ 200 € annuels de frais de scolarité, mais occupe un emploi de vendeuse en supermarché à temps partiel malgré le soutien de ses parents. Au sujet des écoles privées, elle considère le prix comme un repoussoir :

« Je connaissais un peu les écoles. J'ai regardé ce qu'il y avait à Paris. J'ai vu la JDS, qui est vraiment une école purement hip-hop. Après il y avait le studio MRG que j'aimais bien, parce qu'il y avait ce côté un peu *dancehall*. J'aimais bien. Mais, au final, en ayant fait un peu le tour, je trouve que les prix sont vraiment trop élevés. Et que ce n'est vraiment pas justifié [...]. On n'a même pas de diplôme reconnu par l'État. Donc à ce niveau-là, le conservatoire ça me rassurerait plus. » (Fleur)

Dans d'autres espaces de formation, comme le lycée Turgot, attirer des élèves des milieux populaires est à la fois au cœur du projet d'établissement et du dispositif « Classe ambition et réussite » au sein duquel les cours de danse hip-hop sont dispensés. Mais c'est aussi le cas dans d'autres espaces de formation qui valorisent moins le plateau et plus le commercial. C'est ce que nous raconte Mickaël, élève de l'AID :

« Ma mère elle est concierge. On est une famille pauvre [...] La passerelle [i.e. le dispositif de financement « passerelle vers l'apprentissage »] m'a permis de ne pas payer la scolarité la première année. Et comme ma mère est revenue vivre sur Paris après le divorce de mes parents, je vis chez elle donc je n'ai pas de logement à payer ». (Mickaël)

D'une manière plus générale, on peut penser que la sociologie des élèves varie selon les pôles professionnels de la danse hip-hop que nous avons décrits précédemment.

Ainsi, parmi les élèves du pôle « danse de scène », les élèves que nous avons rencontrés témoignent tous d'une « bonne volonté culturelle »⁵⁴ en faisant montre d'une grande déférence envers les expressions culturelles les plus légitimes, et notamment celles valorisées par l'école et les institutions culturelles publiques. Dans le même temps, peu d'entre eux manifestent un attachement à l'espace socio-territorial des quartiers populaires - pourtant terreau de l'enracinement du hip-hop en France - ou aux modes de vie les plus déviants de certains de leurs jeunes habitants proches d'une « culture des rues⁵⁵ ». Leurs origines sociales, mesurées à l'aune des professions de leurs parents, se situent dans les parties hautes des classes populaires ou dans les fractions culturelles des classes moyennes et supérieures (infirmière libérale, cadre infirmier, enseignant, cadre associatif, etc.). Tous ont commencé des études supérieures à l'université ou envisagent de le faire. Seule exception dans ce pôle « danses de scène », celui des conservatoires. En effet, les élèves des conservatoires, bien que se destinant à la scène, présentent des origines sociales assez modestes. En outre, leurs propos témoignent davantage d'une situation de rupture avec le système éducatif que d'une volonté de poursuivre des études supérieures.

Inversement, les élèves des pôles « *battles* de référence » et « prestation commerciale » présentent une attitude moins marquée par la bonne volonté culturelle. De fait, les emplois auxquels ils aspirent sont principalement proposés par le secteur marchand des industries culturelles et du divertissement où les référents culturels sont éloignés de la culture savante. Cette attitude coïncide avec leur trajectoire sociale. De nombreux élèves racontent ainsi avoir grandi « en cité » ou « dans un quartier ». Ils présentent en outre des dispositions corporelles et un discours laissant imaginer une certaine proximité biographique avec la culture des rues (argot codé des cités, tenue vestimentaire, discours sur l'attachement au quartier d'origine, etc.). Ces traits semblent plus présents encore chez les danseurs les plus attachés à la pratique du *battle*, et notamment chez les garçons. Les élèves des pôles « *battles* de référence » et « prestation commerciale » affichent des origines sociales plus modestes que celles des élèves du pôle « danse de scène », on y trouve davantage d'individus issus des classes populaires et moyenne (ATSEM, ouvrier, maçon, commerçant, employé d'accueil, etc.).

Enfin, il s'avère délicat de dresser le même type de constat pour l'espace matriciel de la danse hip-hop. En effet, comme nous l'avons souligné, il s'agit d'un espace transversal réunissant des danseurs de différentes sensibilités et de différents âges. Tout au mieux peut-on dire qu'on y trouve des danseurs jeunes en cours de professionnalisation ainsi que des danseurs professionnels, toutes origines sociales confondues.

Les effets de la formalisation de l'enseignement

Les typologies que nous avons mises en évidence ne doivent pas occulter certaines régularités et enjeux communs parmi les formations professionnelles en danse hip-hop que nous avons observées. On peut parler ici d'effet de formalisation dans la mesure où le passage d'une danse historiquement autodidacte à des espaces régulés de formation provoque des effets que nous retrouvons de façon comparable dans les différents espaces sociaux enquêtés. Nous en avons noté trois principaux : la tendance à la formation de réseaux locaux d'insertion professionnelle sans l'égide de « maîtres » ; l'individualisation prononcée des parcours ; la moindre valorisation de l'autodidaxie.

Pas de « maître » mais une entrée dans le métier

En 2018, nous notions qu'« une particularité [...] est l'absence d'un rapport au maître, souvent présent dans les autres arts, y compris la danse : les acteurs du milieu s'affirment comme des individualités en même temps qu'ils revendiquent leur appartenance à la culture hip-hop. En revanche, au

niveau individuel, ils n'ont pas ou très rarement de maître, de mentor⁵⁶ ». Les observations et entretiens que nous avons réalisés montrent que cette logique perdure, malgré la personnalisation du discours par les responsables de certaines formations, qui entendent « faire école » (Anthony Égéa, Thony Maskot, Bruce Ykanji.)

Thony Maskot explique qu'une partie de ses élèves, notamment parmi les plus jeunes, a besoin d'un soutien éducatif qui dépasse le strict cadre de la danse. Par exemple, il leur donne des conseils concernant leur orientation scolaire :

« Il faut qu'ils aient leur bac pour entrer dans l'école, pour avoir un plan B. [...] Ils viennent me demander mon avis sur les études à suivre. On est dans l'éducation. On est plus que des professeurs. On leur apprend aussi un comportement, des attitudes : Apprendre à être humble ; poursuivre ses idées ; ne pas courir dix lièvres à la fois. » (Thony Maskot)

Il insiste d'ailleurs pour que les professeurs qu'il recrute soient assez âgés pour instaurer une distance avec les élèves, et parle d'eux comme d'une « *team* d'éducateurs ». Lui-même se fait appeler « tonton » à l'envi et revendique le fait d'avoir « formé la majorité des danseurs professionnels depuis le début des années 2000 en France ». Néanmoins, dans le contenu de la formation, Thony Maskot se montre peu interventionniste. Il assure les cours sur l'histoire du hip-hop (« la base de notre culture ») mais fait confiance aux professeurs pour enseigner aux élèves les techniques de danse. Par ailleurs, il assure qu'il laisse les élèves libres de leurs choix d'orientation professionnelle, tout en les soutenant (pour préparer une audition ou un *battle* par exemple) s'ils le lui demandent :

« Je ne suis pas manager. Ils gèrent leurs carrières sans moi. J'apprends la pédagogie, les bases qui te permettent d'évoluer. Et je trouve des plans à mes élèves pour leur permettre d'enseigner. Ça leur permet d'acquérir de l'expérience, et aussi de payer l'école. » (Thony Maskot)

Anthony Égéa lui-même est assez peu présent dans sa formation en dehors d'une revendication des choix techniques et esthétiques précis. Il estime ainsi que son école a pour objectif de « faire rentrer dans le corps des danseurs » son approche « néoclassique hip-hop » [voir plus haut]. Les professeurs qu'il recrute lui-même se voient confier des missions précises pour y parvenir, comme leur faire faire « de la barre tous les matins ». Lui-même assure seulement quelques modules théoriques, l'évaluation des examens, et se concentre sur la supervision générale de la formation. Une responsable pédagogique assure une grande partie du travail de suivi, d'administration et de comptabilité au quotidien.

Même Anthony Égéa, dont la formation repose sur un parti pris fort - estimant que celle-ci doit « faire école » et défendre « une visée artistique particulière » - ne se positionne pas comme un maître. Et si la plupart des fondateurs estiment que leur formation ne possède pas encore l'assise pour survivre sans eux, cela renvoie surtout à leur capacité à mobiliser leur réseau personnel pour trouver des débouchés professionnels à certains de leurs élèves. [voir plus haut, les exemples des formations ID et Révolution].

« L'objectif évidemment, c'est qu'ils aient du travail derrière ! Pendant deux ans, ils passent des auditions tout le temps. C'est un vivier pour les chorégraphes qui viennent faire leur marché chez nous... 80 % ont des contrats à la sortie... Dans des compagnies ! Ici on est une compagnie, on forme au travail de compagnie... Certains

partent vers la création d'événements mais c'est plus rare. [...] Dans le cadre de la formation, ils créent leur compagnie [sous forme d'association] et organisent leur événement, ça les aide à trouver des contrats pour après. Et de toute façon, ils gardent leur compagnie, ils partent avec, et la font vivre comme ils veulent. » (Anthony Égéa)

Seuls les conservatoires semblent encore conserver ce modèle du maître. À tout le moins un attachement fort demeure tangible entre les élèves et leur professeur sans doute parce que ce dernier est le seul professionnel du secteur que les élèves connaissent, et parce qu'il possède une activité professionnelle en dehors du conservatoire qui représente une perspective de professionnalisation rapide et tangible pour eux.

Les élèves des formations sont particulièrement prolixes sur ce point. Par exemple, les trois élèves que nous avons rencontrés à Avignon font tous partie de la compagnie d'Alexandre Lesouéf. Rare compagnie professionnelle de hip-hop d'Avignon, celle-ci représente un tremplin pour les élèves du conservatoire. C'est ce que nous raconte Jérémy (23 ans) :

« Je donne des cours depuis pas mal d'années, depuis que j'ai 19 ans en gros... Environ vingt heures par semaine, ça me fait un petit revenu, c'est surtout alimentaire... Et puis Alex m'a filé des plans dans les MJC des environs [...] Je finis le conservatoire cette année, je suis en cycle de perfectionnement, je passe le DEC et puis après je me consacre à fond à la compagnie [CAL d'A. Lesouéf], j'en suis à la troisième création avec Alex ! Là, on a un nouveau projet, c'est sûr que ça va marcher ! » (Jérémy)

L'individualisation des parcours

Comme vu précédemment, un des effets les plus remarquables de la formalisation de la transmission de la danse hip-hop est l'effacement quasi total de la dimension collective des parcours au profit d'une individualisation.

Les critères de recrutement des élèves sont, de ce point de vue, éclairants. La plupart des formations demandent aux candidats de présenter un ou plusieurs passages individuels* parfois en partie sous forme de vidéos. Mais certaines formations réalisent en plus des entretiens individuels de motivation approfondis. Anthony Égéa explique ainsi :

« Ce qui m'intéresse moi, c'est leur projet professionnel. Le niveau en danse, je sais qu'ils l'ont. En revanche, ce qui m'intéresse c'est leur personnalité, leur capacité à se projeter dans le métier, et leur maturité... [...] La technique ça peut évoluer mais je veux qu'ils aient une gestuelle personnelle, qu'ils soient force de proposition [...] Pour le recrutement, on leur demande un CV et un teaser puis on les fait passer en audition. » (Anthony Égéa)

* Cela ne va pas de soi. On pourrait très bien imaginer, comme cela est le cas dans les conservatoires de musique ou de théâtre, des auditions collectives et/ou des épreuves de sélection individuelles avec des « répliques ».

Ce fonctionnement n'est pas propre aux formations-compagnies. Thony Maskot nous explique ainsi que les motivations des candidats comptent plus que leurs aptitudes techniques au moment du recrutement :

« Pour les auditions, je n'ai pas de critères techniques. Les profs sont là pour transmettre la technique. Je choisis surtout sur la personnalité du candidat. » (Thony Maskot)

L'individualisation intervient dès le moment de la formation en elle-même, puisque beaucoup des élèves rencontrés continuent de se former en parallèle des cours. Les danseurs du pôle « danse de scène » favorisent ici les créations informelles en petits groupes, ou dans le cadre de compagnies non professionnelles ou jeunes ballets.

Les élèves des pôles « *battles* de référence » et « prestation commerciale » ont plutôt tendance à suivre des *open class*, des *battles*. Interrogé sur l'intérêt de cette formation « à-côté », Djibryl (20 ans), élève à l'AID et habitué des *open class* raconte ainsi :

« Le LAX [Dance Studio à Paris], j'y vais environ deux fois par semaine [cite tous les cours qu'il prend au LAX]. J'y vais pour travailler le côté superficiel, visuel de la danse. C'est-à-dire que si, pour avoir un contrat, tu dois avoir ta ligne bien tendue jusqu'au bout des doigts, c'est là-bas que tu vas l'apprendre. Si tu dois apprendre deux "8" de choré en trente secondes, c'est là-bas que tu vas l'apprendre aussi. Pas à l'AID. Parce que tout va très vite. C'est des cours à l'américaine : tu rentres, tu te chauffes, après ça bombarde. Tu apprends une choré : ça va vite, c'est très précis. Alors que à l'AID, c'est plutôt pour devenir un très bon danseur, capable de danser super bien, d'avoir son propre style. Mais tu ne seras pas forcément capable de t'adapter à ce qu'on va te demander dans le travail. Dans un casting, on te demande surtout de savoir t'adapter rapidement à ce qu'on te demande. C'est rare qu'on te demande de danser ce que tu veux. » (Djibryl)

De façon générale, les élèves rencontrés affirment rechercher des apprentissages variés, une reconnaissance de leurs aptitudes, et des bases pour exercer leur métier selon des modalités propres à chaque individu.

Des « promotions » qui connaissent « le milieu »

Si les parcours de formations tendent vers l'individualisation, il reste qu'accéder à la vie d'artiste professionnel suppose de connaître les chaînes de collaboration et d'entretenir un réseau parmi les acteurs qui les composent.

Nous avons déjà souligné le fait que beaucoup de responsables de formation et de professeurs mettent leur réseau professionnel au service de l'insertion professionnelle de certains élèves. Cela passe notamment par le fait de faire intervenir pour des cours des chorégraphes en phase de création et donc de recrutement. Cela passe aussi par le fait d'organiser des auditions directement dans le cadre des formations. Cela passe enfin par le fait de « vendre » un élève à un recruteur, c'est-à-dire d'en van-

ter les mérites de façon informelle. Mais les entretiens font apparaître un autre atout apporté par ces formations pour l'insertion professionnelle des élèves : la connaissance du « milieu ». On entend par là les salles d'entraînement, lieux de représentations, festivals, dispositifs de soutien qui constituent l'architecture institutionnelle quotidienne dans laquelle évoluent les danseurs professionnels. Toutes les formations que nous avons étudiées nouent des partenariats avec des lieux, des événements ou des établissements culturels afin de permettre à leurs élèves de mettre un pied dans ce « milieu ». Et les récits desdits élèves laissent souvent apparaître que ces connaissances pratiques leur ont permis d'apprendre à se repérer et à faire des choix dans leurs stratégies d'insertion professionnelle (par exemple : viser à se faire connaître des responsables de telle institution, décrocher telle bourse, etc.).

Par ailleurs, le fait de mettre en place des cursus - parfois pluriannuels - entraîne un « effet de promotion ». C'est-à-dire que ces formations créent des lieux et des moments dans lesquels des élèves se côtoient pendant un temps long, apprennent à se connaître personnellement en progressant et en dansant ensemble. Elles deviennent alors des espaces d'échanges de pratiques, de savoirs informels et de conseils relatifs à l'insertion professionnelle des danseurs. Dans les entretiens revient souvent le récit de « plans » partagés (tel entraînement, telle *open class*, telle audition, etc.) et d'expériences vécues en commun (telle rencontre avec un chorégraphe, telle expérience de scène, etc.). Sans nier la concurrence qui règne inmanquablement entre eux, on peut dire que ces promotions mettent en œuvre une forme d'entraide collective.

Signalons aussi que la connaissance du « milieu » comprend la connaissance de certains codes professionnels basiques : être ponctuel aux auditions et aux répétitions, savoir se présenter, savoir parler de sa danse. De nombreux professeurs et les élèves les plus aguerris insistent sur ces points et sur le nécessaire travail d'acculturation pour y parvenir. Là encore, l'effet de promotion assure l'apprentissage collectif de cette *hexis* professionnelle.

En ce sens, les espaces de formations concurrencent sérieusement le rôle que joue - ou jouait anciennement - le milieu *underground* comme espace d'échange et d'entraide entre aspirants à la professionnalisation.

Des formations pragmatiques

Les carrières de danseur sont marquées, on le sait, par une durée de vie plus courte que d'autres professions artistiques, et la nécessité à terme de se reconvertir. Par ailleurs, la formation de la danse a été historiquement pensée en deux orientations plutôt étanches : l'interprétariat et le professorat. La nécessité d'enseigner pour vivre n'est pas une spécificité propre à la danse hip-hop. On trouve un phénomène similaire tout au long du XX^e siècle, avec de nombreux danseurs qui créent leurs écoles - s'assurant ainsi des sources de revenus - dans le champ de la danse libre (Isadora Duncan et Raymond Duncan), de la danse moderne (Ruth Saint-Denis et Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey) ou de la danse contemporaine⁵⁷ (Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Alvin Ailey, Athur Mitchell). Par ailleurs, au début de l'engouement pour la danse contemporaine en France dans les années 1960, les professeurs d'éducation physique ont joué un rôle important ; ils seront nombreux à accueillir avec ferveur la danse contemporaine et à s'investir dans les différents ateliers proposés. Ce sont eux qui, en l'absence de formation officielle, vont fournir à de nombreux danseurs l'occasion de commencer à donner des cours de danse.

« Si tu fais un peu d'histoire, tu te rends vite compte que c'était pareil pour la danse contemporaine. L'enseignement était la première source de revenus des danseurs

contemporains dans les années 1970. Ils n’avaient pas le choix, il fallait se former en formant. Tout le courant de la danse libre initié par Isadora Duncan puis après tous les Carlson, Cunningham, Brown... ils étaient tous Américains. Tout le monde ne pouvait pas aller se former aux États-Unis... Donc, on crée des cours, privés la plupart du temps. [...] De ce point de vue, la danse hip-hop est partie prenante d’un long processus d’institutionnalisation de la danse en général. On ne peut pas dire que commencer par enseigner soit propre aux trajectoires de danseurs hip-hop. Par contre, ce qui me semble plus singulier, c’est que les responsables de formation choisissent de former à la fois des artistes et des pédagogues... Ça, c’est nouveau. » (Philippe Le Moal)

Notre enquête montre que les formations en danse hip-hop ont souvent intégré des approches qui permettent aux danseurs en cours de formation d’approcher les deux univers conjointement. À la fois par intérêt mais aussi par nécessité, les cours étant le plus souvent la première forme de rémunération et de professionnalisation que connaissent les danseurs hip-hop. De fait, au lieu d’être opposés, ces axes de professionnalisation sont réunis dans bon nombre de formations qui, par pragmatisme, intègrent la pluriactivité des danseurs.

Apprendre à entretenir et à vendre son corps

Si la porte d’entrée que constitue l’enseignement n’est pas, en soi, une spécificité des carrières de danseurs hip-hop, en revanche, l’hétérogénéité des espaces possibles de professionnalisation au-delà des scènes publiques ou de l’enseignement en est une. Ceci est d’autant plus marqué pour les danseurs les plus jeunes qui s’insèrent professionnellement dans les années 2010 (voir Chapitre 1).

De fait, pour un danseur hip-hop se destiner à un univers professionnel foisonnant et se préparer à y occuper des emplois variés, a une conséquence directe sur son rapport à son outil de travail : son corps. On peut parler d’une dynamique d’« uberisation » du métier : à mesure qu’ils effectuent des missions plus courtes pour des employeurs plus variés, les danseurs sont rendus toujours plus responsables de cet outil indispensable qu’est leur corps. Dit autrement, leur corps doit se vendre et n’a pas le droit à la défaillance. Du fait de leur pluriactivité croissante - source de professionnalisation - il leur faut donc, encore plus que leurs aînés, apprendre à l’entretenir et à le monnayer.

Du côté de l’entretien, toutes les formations que nous avons étudiées disposent de modules spécifiques consacrés à l’hygiène de vie (diététique, alimentation) et à la prévention des blessures (anatomie, échauffement, renforcement musculaire). Lors des cours « ordinaires » auxquels nous avons assisté, nous avons également pu constater que l’échauffement musculaire (et éventuellement les étirements) fait partie intégrante des cours et que les professeurs insistent toujours dessus. Par ailleurs, plusieurs élèves nous ont raconté qu’ils avaient appris, au cours de leur formation, à remplacer leurs mauvaises habitudes en termes d’hygiène de vie ou d’entretien corporel. Ainsi Yanis (16 ans), élève du CEPI du conservatoire de Chalon-sur-Saône, raconte :

« Oui, je me suis déjà blessé. Parce qu’avant, on sautait partout sans réfléchir. J’ai beaucoup appris maintenant à éviter en faisant les cours avec Olivier Lefrançois. Maintenant, à la fin des entraînements, on se met à deux on fait des étirements. » (Yanis)

Pour ce qui concerne la nécessité de monnayer son image, les formations semblent moins en phase avec les aspirations ou les besoins de leurs élèves. Peu de formations intègrent des modules conséquents consacrés à ce point. Les stages « La Place 360 » proposent des modules spécifiques (« Comment produire son propre contenu digital et gérer son *personal branding*»). Néanmoins, dans la plupart des cas, seul un module isolé permet de consacrer quelques heures à la rédaction de CV, et plusieurs élèves rencontrés se plaignent de ce manque.

En pratique, beaucoup d’élèves se forment de leur côté à la communication visuelle et au marketing afin d’apprendre à se vendre. C’est notamment le cas parmi les élèves de l’AID, particulièrement concernés par cette problématique. Ainsi, Mickaël et Djibryl nous ont expliqué qu’ils passent beaucoup de temps ensemble à « bosser les réseaux sociaux », c’est-à-dire à produire des visuels (photos, vidéos) de leur danse. Il peut s’agir d’image de leurs prestations passées, ou de chorégraphies originales réalisées, seul ou individuellement, dans des décors variés. Ils expliquent les raisons de cet investissement par les réalités des modalités de recrutement actuelles :

Mickaël : « Le travail sur les réseaux sociaux, ça, on l’apprend entre nous. Les chorégraphes d’aujourd’hui, ils ne vont plus s’embêter à faire un casting et à auditionner 500 personnes. Ils vont aller sur les réseaux sociaux. Ou alors ils vont aller sur le site du LAX studio, et ils vont regarder les vidéos des *shows* de fin d’année, pour regarder les meilleurs danseurs. Puis ils vont sur le compte Insta du danseur, et ils te contactent si tu leur plais. »

Djibryl : « Ça fait trois ans, je suis vraiment à fond sur les réseaux sociaux, sur la gestion de mon image. Je suis mon propre manager, mon propre chorégraphe. [...] On est obligé de faire ça aujourd’hui. Mes exemples, dans ce domaine, c’est les Twins, Skitzo. Eux, on les appelle pour faire des pubs, pour faire des *shows* avec des stars, pour des événements privés. Aujourd’hui c’est très difficile de vivre en tant que danseur. Donc moi, j’essaie d’aller vers d’autres choses que la danse. Ceux qui payent le mieux, c’est les pubs, parce que ton image est utilisée. Tu as un droit d’image. Un *shooting* pour une pub, ça peut rapporter jusqu’à 40 000 € en droit d’image, si la pub passe à la télé. »

Signalons ici que cette tendance n’est pas l’apanage des danseurs du pôle « prestations commerciales » ou « *battles* de référence ». Les élèves des formations plus orientées vers la danse de création scénique nous ont décrit la même nécessité de gagner en visibilité à travers la diffusion d’une image originale. On peut donc affirmer qu’il s’agit là d’une tendance de fond qui se développe en parallèle de l’individualisation des carrières des danseurs, tous pôles professionnels confondus.

Enfin, savoir vendre son corps dans un contexte de pluriactivité généralisée suppose de posséder des compétences administratives afin d’assurer une gestion de carrière. De ce point de vue, on constate que la plupart des formations intègrent progressivement des modules de comptabilité, droit des contrats, administration ou création de compagnie, etc. Ce qui constitue l’apport d’acculturation professionnelle des compagnies, acculturation qui compte au moins autant que les contenus chorégraphiques eux-mêmes.



Conclusion générale

Des trajectoires riches de leur diversité

Chacune des trois « générations » de danseurs se caractérise par une configuration spécifique en termes d’opportunités professionnelles qui dessinent un éventail de trajectoires possibles à un moment donné. Le détail des trajectoires des quinze danseurs rencontrés montre la pluralité des manières de faire carrière dans la danse hip-hop au fil des ans, ainsi que les ressources mobilisables à différentes étapes. Quatre enjeux nous paraissent centraux pour penser l’avenir de la profession de danseur hip-hop.

1

Au fur et à mesure que la danse hip-hop conquiert de nouveaux espaces de production et de diffusion, la question de l’autonomisation des carrières vis-à-vis des institutions publiques et des autres esthétiques de danse se pose avec plus de force. D’un côté, les danseurs hip-hop aspirent à échanger avec des intermédiaires (chorégraphes, programmateurs, directeurs d’équipements, fonctionnaires territoriaux ou ministériels, etc.) qui sont familiers des codes esthétiques et des référents historiques de leur univers de pratique. De l’autre côté, l’hybridation progressive des esthétiques chorégraphiques rend illusoire l’idée d’une autonomie complète cloisonnant le hip-hop dans une sphère spécifique de la création chorégraphique.

2

L’évolution des opportunités professionnelles et la progressive ouverture de la danse hip-hop aux secteurs public et privé n’ont pas fait diminuer la part importante de travail informel parmi les emplois disponibles. Pis, les situations de travail non déclaré semblent croître avec l’individualisation des carrières et la perte de centralité des collectifs. Il est généralisé dans le pôle professionnel des *battles*, mais également très présent dans celui des prestations commerciales et de la création scénique hors des grandes scènes publiques. Or, ce travail informel est vécu par les danseurs comme une des dimensions essentielles des difficultés de reconnaissance de leurs compétences et de leurs expériences, au même titre que les difficultés d’employabilité ou d’accès à des postes de responsable institutionnel. Les outils réglementaires, les leviers budgétaires et les certifications professionnelles sont autant de moyens de remplacer cette économie souterraine par des emplois formels, valorisants et valorisables pour les danseurs. C’est une question qui est d’autant plus urgente que la présence de la danse hip-hop au Jeux Olympiques va très probablement faire se rencontrer l’économie informelle des *battles* et celle des organisations sportives professionnelles. Il n’est pas impossible d’imaginer l’intégration de l’une à l’autre. Mais l’organisation des *battles* est aujourd’hui très éloignée des logiques professionnelles et amateurs de l’univers des compétitions sportives et des formes de légitimité qui vont avec. Ce clivage amateur/professionnel, est d’ailleurs très peu institué dans le monde du hip-hop.

3

Si les logiques de réseaux sont une des grandes caractéristiques des mondes de l’art, dans un univers professionnel peu institutionnalisé comme celui de la danse hip-hop, ces logiques sont encore plus déterminantes sur le devenir des carrières professionnelles. Un haut degré de cooptation possède l’avantage de garantir à certains une longévité dans le métier en l’absence de certifications professionnelles. Mais il entretient aussi une certaine opacité, nuit à la circulation de l’information et décourage certains aspirants. Les initiatives de fédérations des acteurs du hip-hop existent et peuvent déboucher sur des propositions utiles pour le plus grand nombre, notamment en ce qui

concerne les formations professionnelles et la défense des intérêts des danseurs. On pense notamment à l’accompagnement des danseurs lors du « passage à la création » (structuration de compagnies, formation administrative et/ou managériale, recherche de moyens de production et de diffusion, etc.), qui est souvent crucial dans les carrières. Plus généralement, le monde de la danse hip-hop pâtit de l’absence d’une démarche fédérative susceptible de créer des passerelles fécondes entre les différents pôles professionnels du hip-hop (*battles*, prestations commerciales et création scénique) de plus en plus polarisés.

4

Le dernier point qu’il faut souligner ici concerne la proximité entre secteur privé et secteur public. Si dans ces deux espaces, les logiques réputationnelles et les procédures de recrutement sont comparables, les perspectives économiques qu’ils représentent et les logiques d’acteurs sont radicalement différentes. L’étude de la danse hip-hop oblige à sortir d’une vision essentialiste des mondes de l’art qui tend malencontreusement parfois à opposer ces deux univers. Les logiques marchandes et les logiques publiques ne sont pas, par nature, incompatibles. De nombreux opérateurs culturels, comme les festivals de musique par exemple, se situent fréquemment à la frontière entre ces deux mondes. Le cas particulier de la danse hip-hop incite à creuser les formes de collaboration entre acteurs publics et privés pour la raison simple que les danseurs naviguent ou ont navigué entre ces deux univers. Et qu’en dehors de quelques élus qui accèdent aux espaces dominants de la consécration artistique institutionnelle, penser l’avenir professionnel des danseurs de hip-hop implique d’envisager des stratégies qui leur permettent de continuer à naviguer entre ces mondes et à reconnaître et faire valider leurs expériences.

Des enjeux spécifiques de formation

À travers la question de la formation professionnelle se dessine une des spécificités de la danse hip-hop : la pluriactivité élargie des danseurs et l’intégration des pratiques d’enseignements au sein de la plupart des formations.

La pluriactivité est certes une situation commune à de nombreux artistes mais la spécificité du hip-hop réside dans l’étendue de cette pluriactivité : du *battle* jusqu’aux scènes publiques en passant par la prestation commerciale, les *shows*, l’enseignement, etc. En outre, ces espaces étant à cheval entre public et privé, des cultures professionnelles et des fonctionnements différents existent. Enfin, les danseurs circulent ou ont circulé entre plusieurs de ces espaces.

La seconde spécificité concerne la question de l’enseignement. Contrairement aux autres disciplines chorégraphiques, les pratiques d’enseignement ne sont pas détachées des pratiques de création, elles sont présentes de concert au sein des formations étudiées. Certes, l’enseignement représente, comme pour d’autres univers chorégraphiques, une opportunité tangible et rapide de professionnalisation. Mais l’attachement des danseurs hip-hop à cette question s’explique aussi en raison des formes de transmission orales qui prévalent encore largement dans ce milieu artistique et qui nécessitent un effort de transmission permanent. C’est ce lien entre formation du danseur et formation du pédagogue au sein d’un même espace chorégraphique qui, en soi, est une vraie singularité de la danse hip-hop.

Au regard de ces spécificités, risquons trois pistes de réflexion autour des enjeux futurs de la formation professionnelle en danse hip-hop.

Première piste, la capacité des formations à intégrer des réseaux professionnels divers. Pour durer, les formations professionnelles doivent pouvoir proposer des opportunités tangibles d’insertion de

leurs danseurs sur un ou plusieurs marchés de la danse. En effet, si l'importance des réseaux professionnels n'est plus à démontrer dans le monde du spectacle, celle-ci est particulièrement forte dans le monde de la danse hip-hop. Cela tient au fait que les carrières s'effectuent dans des espaces professionnels variés (animation socioculturelle, institutions culturelles publiques, industries culturelles, publicité, entreprises privées, etc.) dans lesquels, en l'absence d'une échelle unique de reconnaissance, la notoriété et l'individualité jouent un rôle central pour le franchissement des étapes.

Deuxième piste, l'intégration de la logique individualiste des carrières artistiques qui est un marqueur fort des parcours de créateurs⁵⁸. Le processus d'institutionnalisation de la danse hip-hop que nous décrivons à propos des domaines de la production et de la diffusion est désormais également à l'œuvre dans le domaine de la transmission. Si l'offre institutionnalisée de formation professionnelle fait apparaître de grandes variations, il reste qu'est désormais instituée une règle commune : l'individualisation des danseurs et de leur carrière. Cette évolution est un chamboulement des façons de faire traditionnelles du hip-hop, caractérisées par l'importance de la pratique collective. Toutefois, on peut imaginer que, en retour, l'intégration progressive du hip-hop aux formations professionnelles de danse existantes réinjecte une dose de collectif à des cursus pensés avant tout de façon individualisée. La nomination en 2019 d'un collectif d'artistes et d'intermédiaires des métiers artistiques à la tête du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne constitue une innovation particulièrement intéressante à observer. C'est en outre une dynamique comparable que l'on peut observer dans le champ musical où l'introduction de l'enseignement des musiques actuelles a favorisé la prise en compte des pratiques collectives d'apprentissage et de création⁵⁹.

Troisième enjeu, l'épreuve de la pluriactivité et de la formalisation de la transmission. Dans l'état actuel de l'univers professionnel de la danse hip-hop, les élèves ont besoin d'être formés pour devenir pluriactifs, c'est-à-dire être en capacité de savoir jouer sur plusieurs des quatre tableaux que sont les prestations, la scène, les *battles* et l'enseignement. Revendiquer ce modèle de l'artiste en travailleur constitue pour le jeune danseur un moyen d'acquérir des compétences diverses, mais aussi de se construire une individualité professionnelle selon ses aspirations. Parmi ces compétences, celles qui renvoient à la pédagogie de la transmission apparaissent centrales. Une formation en danse hip-hop qui se veut professionnelle ne peut donc faire l'impasse sur la transmission à ses élèves de compétences nécessaires à l'enseignement de leur art.

CERGY

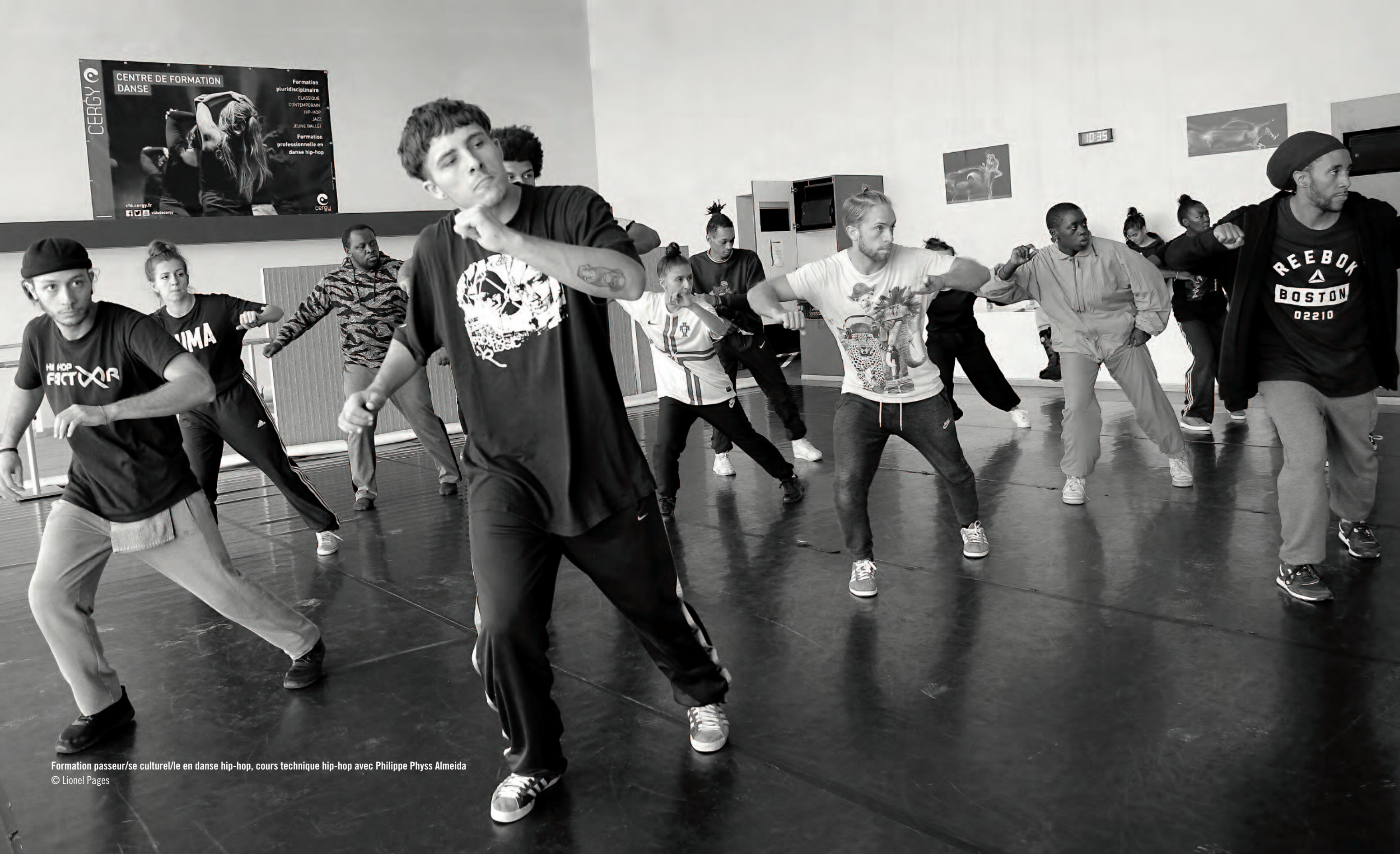
CENTRE DE FORMATION
DANSE

Formation pluridisciplinaire
CLASSIQUE
CONTEMPORAIN
HIP-HOP
JAZZ
JEUNE BALLET

Formation professionnelle en danse hip-hop

cid.cergy.fr
villedecergy

cergy



Formation passeur/se culturel/le en danse hip-hop, cours technique hip-hop avec Philippe Physs Almeida

Notes

- ↑ BECKER Howard, 1988 [1982], *Les Mondes de l’art*, Paris, Flammarion.
- ↑ DURKHEIM Émile, 2013, *De la division du travail social* Paris, Presses Universitaires de France.
- ↑ SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2008, « Le métier de danseur. Une sociologie de la croyance et de la transgression », *Repères, cahier de danse*, vol. 21, n^o 1, p. 13-14.
- ↑ RANNOU Jeanine, ROHARIK Ionéla, 2006, *Les danseurs. Un métier d’engagement*, Paris, La Documentation française, coll. « Question de culture ».
- ↑ MENGER Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes Études ».
- ↑ *Ibid.*
- ↑ FABIANI Jean-Louis, 1999, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in MOULIN Raymonde (dir.), *Sociologie de l’art*, Paris, L’Harmattan, p. 231-245.
- ↑ KAUFFMANN Isabelle, LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, 2007 « Pluriactivité et amateurisme. Hip-hop et techno aux portes des mondes de l’art », in BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO Roberta (dir.), 2009, *L’artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art*. Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Le regard sociologique », p. 153.
- ↑ DJAKOUANE Aurélien, NÉGRIER Emmanuel, 2018, *Le hip-hop en scènes. Mutations artistiques et innovations politiques*, Paris, L’Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- ↑ MOÏSE Claudine, 1999, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Paris, Indigènes.
- ↑ SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, McCARREN Félicie, 2002, *La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation*. Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique du ministère de la Culture et de la Communication, p. 3.
- ↑ Comme cela est décrit, par exemple, à travers le modèle *folk/pop/fine* identifiée par Richard Peterson au sujet des musiques afro-américaines : PETERSON, Richard A., 1972, « A process model of the folk, pop, and fine art phases of jazz », in Charles NANRY (éd.), *American music : From Storyville to Woodstock*, New Brunswick (NJ), Trans-Action Books and E.P. Dutton, p. 135-151.
- ↑ SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, McCARREN Félicie, 2002, *La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation*. Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique du ministère de la Culture et de la Communication, Chapitre 4 « Historique des formes d’apprentissage de la danse hip-hop ».
- ↑ MILLIOT Virginie, 2012, « Reconnaissance et résistances : le hip-hop comme art hybride », LERKA, Saint-Denis de La Réunion, France, p. 78-83
- ↑ JESU Louis, 2016, « L’élite artistique des cités. Métamorphoses de l’ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-

2015) », Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Kokoreff et Jean-Marie Seca, Université de Lorraine.

- ↑ FREIDSON Eliot, 1986, « Les professions artistiques comme défi à l’analyse sociologique », *Revue française de sociologie* , Vol. 37, n^o 23, p. 431-443.
- ↑ MOÏSE Claudine, 1999, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigènes ; MOÏSE Claudine, 2004, *Danse hip-hop. Respect !* Montpellier, Indigènes.
- ↑ DJAKOUANE Aurélien, NÉGRIER Emmanuel, 2018, *Le hip-hop en scènes. Mutations artistiques et innovations politiques*, Paris, L’Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- ↑ SHAPIRO Roberta, 2001, « La transfiguration du hip-hop » in MAJASTRE Jacques-Olivier, PESSIN Alain. (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L’Harmattan ; SHAPIRO Roberta, 2004, « L’émergence d’une critique artistique : la danse hip-hop », *Sociologie de l’art*, n^o 1 opus 3, 2004, p. 15-48 ; SHAPIRO R., 2004, « Qu’est-ce que l’artification ? », XVII^e Congrès de l’AISLF « L’individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l’art Tours, juillet 2004.
- ↑ http://mediatheque.cnd.fr/?L-epopee-hip-hop
- ↑ MOÏSE Claudine, 2004, *Danse hip-hop. Respect !* Montpellier, Indigènes.
- ↑ SAPIRO Gisèle, 2007, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, n^o 3, p. 4-11.
- ↑ « On parlait d’une centaine de compagnies de danse dans les années 1960, de 600 compagnies au début des années 2000, elles sont aujourd’hui environ 1 400 produisant 700 spectacles par an. », Daniel URRUTIAGUER (dir.), *La diffusion de la danse en France de 2001 à 2017*, Synthèse du rapport pour l’Onda, 2019, p.3.
- ↑ JESU Louis, 2016, « L’élite artistique des cités. Métamorphoses de l’ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Kokoreff et Jean-Marie Seca, Université de Lorraine.
- ↑ SHAPIRO Roberta, 2004 « Qu’est-ce que l’artification ? », XVII^e Congrès de l’AISLF « L’individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l’art Tours.
- ↑ JESU Louis, *Ibid.*
- ↑ ARNAUD Charlène, 2014, « Manager les territoires dans la proximité : approche fonctionnelle des événements culturels », *Revue d’économie régionale & urbaine*, vol. octobre, no. 3, p. 413-442.
- ↑ DJAKOUANE Aurélien, NEGRIER Emmanuel, *Le hip-hop en scènes… op. cit.* p. 121-123.
- ↑ Pour des indicateurs chiffrés, voir : APPRILL Christophe, DJAKOUANE Aurélien, 2007, *Les conditions de l’encadrement professionnel des pratiques de danse hip-hop*, Paris, Rapport pour le ministère de la Culture, p. 124.
- ↑ RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, 2006, *Les danseurs. Un métier d’engagement*, Paris, La Documentation française.
- ↑ MENGER Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes Études », p. 247.
- ↑ Pour plus de détails, voir URRUTIAGUER Daniel (dir.), 2019, *La diffusion de la danse en France de 2001 à 2017*, rapport pour le compte de l’Onda.

- ↑ RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, *Les danseurs. Un métier d’engagement*. Paris, La Documentation Française, Ministère de la Culture – DEPS, 2006, notamment les chapitres VI, VIII et IX.
- ↑ DJAKOUANE Aurélien, NÉGRIER Emmanuel, 2018, *Le hip-hop en scènes. Mutations artistiques et innovations politiques*, Paris, L’Harmattan, coll. « Logiques sociales », p. 32.
- ↑ PIOLET Vincent, 2015, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français 1980-1990*, Paris, Le mot et le reste.
- ↑ Pour un contrepoint concernant une autre esthétique, on peut se référer aux travaux d’Altaïr Després sur les pratiquants africains professionnels de danse contemporaine (DESPRES Altaïr, 2015, « Un intérêt artistique à construire. L’engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n^o 1, p.-67).
- ↑ DJAKOUANE Aurélien, NÉGRIER Emmanuel, 2018, *Ibid*, p. 40.
- ↑ Nous reprenons ici un modèle emprunté à la science politique (cf. GAXIE Daniel, 2000, *La démocratie représentative*, Montchrestien, « Clefs/Politique »).
- ↑ STINCHCOMBE Arthur, 1968, *Constructing Social Theories*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ↑ MENGER Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Pairs, Seuil/Gallimard, p. 229.
- ↑ On peut ici reprendre la formule synthétique de Pierre-Emmanuel Sorignet qui écrit que « ce régime a la particularité d’individualiser les trajectoires : obtenir le “statut” d’intermittent est à la fois un droit d’entrée et un adoubement (la reconnaissance du fait que vous êtes un artiste) » (SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2008, « Le métier de danseur. Une sociologie de la croyance et de la transgression », *Repères, cahier de danse*, vol. 21, n^o 1,, p. 13-14).
- ↑ DJAKOUANE Aurélien, NÉGRIER Emmanuel, 2018, *Ibid*, p. 127-128.
- ↑ FORTIN Sylvie (dir.), 2008, *Danse et santé. Du corps intime au corps social*, Québec, Presses de l’Université du Québec.
- ↑ Sylvia Faure notait déjà ce phénomène chez la génération des pionniers (FAURE Sylvia, 2004, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, vol. no55, n^o 2, p.84-106).
- ↑ JESU Louis, 2016, « L’élite artistique des cités. Métamorphoses de l’ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Kokoreff et Jean-Marie Seca, Université de Lorraine.
- ↑ Source : émission *Culture Club*, n^o17, MCS Extrême, octobre 2015.
- ↑ Page de présentation générale de la formation professionnelle, site internet de la compagnie Révolution.
- ↑ Pour une sociogenèse de l’émergence de la danse hip-hop en France et une présentation de ses premières modalités de pratique en Île-de-France, voir JÉSU Louis, 2016, *op.cit.*
- ↑ Voir, au sujet des danses du monde, APPRILL Christophe, DJAKOUANE Aurélien, NICOLAS-DANIEL Maud, 2012, *L’enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L’Harmattan, p. 130.

- ↑ RANNOU Jeannine, ROHARIK Ionéla, 2009, *Les danseurs… op. cit.* p. 100-102.
- ↑ Les autrices précisent que « La répartition sociale obtenue dans le cas des danseurs hip-hop laisse à penser que les danseurs déclarés à la Caisse des congés spectacles qui affirment travailler principalement dans le hip-hop ne sont pas forcément représentatifs de l’ensemble du mouvement hip-hop » p. 107.
- ↑ APPRILL Christophe, DJAKOUANE Aurélien, 2007, *op. cit.* p. 27.
- ↑ *Ibid*, p. 90.
- ↑ Voir BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- ↑ David Lepoutre parle d’un « *système culturel* » qui organise surtout les relations entre les adolescents dans la cité, avant l’entrée dans la vie adulte et avant la projection dans un avenir social, patrimonial et professionnel. Cette culture se compose à la fois d’usages du langage (importance de la parole orale, dispositions langagière particulières, comme l’argot des cités, notamment), types de sociabilité (densité des réseaux d’interconnaissance, agrégations juvéniles en bande), proximité et tolérance vis-à-vis des actes de petite délinquantes (vols et bagarres notamment), violence symbolique des échanges, pratiques agonistiques (ludiques, sportives, artistiques), système de valeur fondé sur l’honneur et la réputation, et enfin attachement fort à l’espace local (LEPOUTRE David, 2001 [1997], *Cœur de Banlieue. Codes rites et langages*, Paris, Poches Odile Jacob).
- ↑ DJAKOUANE Aurélien, NÉGRIER Emmanuel, 2018, *op.cit.* p. 111.
- ↑ Voir « La danse contemporaine en France dans les années 1970 » in GUY Michel, *Secrétaire d’État à la culture, 1974-1976 - Un innovateur méconnu*. www.culture.gouv.fr/content/download/8043/62032/.../3/.../Michel-Guy-Extrait.pdf
- ↑ MENGER Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes Études », p. 247.
- ↑ Voir Le Collectif RPM (Recherche en Pédagogie Musicale), 2011, *Enseigner les musiques actuelles ?*,Paris, RPM Éditions.

Liste des personnes interrogées

Phase de repérage (27 personnes) — Acteurs de la danse hip-hop

- François Gautret** Fondateur et directeur de l'association R.Style (Paris) — *13 octobre 2017*
- Céline Gallet** Cofondatrice de Garde-Robe à Paris — *16 octobre 2017*
- Chloé Le Nôtre** Conseillère artistique et technique de IADU (Paris) — *18 octobre 2017*
- Camille Thomas** CRR de Cergy / Centre formation danse — *7 novembre 2017*
- Marina Rocco** Conseillère pédagogique au CN D Centre national de la danse — *27 novembre 2018*
- William Messi** Président de l’ON2H — *19 décembre 2018*
- Vincent Gaugain** Directeur du centre de la danse Pierre Doussaint (Les Mureaux) — *2 février 2018*
- Yacine Amblard** Fondateur et président de Moov N’Aktion (Pantin) — *27 février 2018*
- Philippe « Physs » Almeida** Danseur, chorégraphe, professeur de danse — *13 mars 2018*

Services déconcentrés de l’État

- Céline Brugere** Conseillère danse Dac Guadeloupe — *Échanges par mail*
- Guilène Tacoun** Conseillère danse Dac La Réunion — *13 novembre 2017*
- Céline Delaval** Conseillère danse Dac Guyane — *Échanges par mail*
- Claude Hamel** Conseillère danse Dac Mayotte — *6 février 2018*
- Patrice Randon** Conseiller danse Drac Hauts-de-France — *12 février 2018*
- Séverine Magry** Conseillère danse Drac Île-de-France — *Échanges par mail*
- Catherine Lefaix-Chauvel** Conseillère danse Drac Normandie — *Échanges par mail*
- Jean Verne et Florence Forin** Conseillers danse Drac Grand Est — *14 novembre 2017*
- Stéphanie Carnet** Conseillère danse Drac Bretagne — *15 novembre 2017*
- Marc Lawton** Conseiller danse Drac Pays de la Loire — *13 novembre 2017*
- Jérôme Bloch** Conseiller danse Drac Centre Val de Loire — *Échanges par mail*
- Pierre Blanc, Marianne Valkenburg et Chantal De Romance** Conseillers danse Drac Nouvelle-Aquitaine — *7 novembre 2017*
- Sylvie Dhuyvetter** Conseillère danse Drac Auvergne Rhône-Alpes — *13 novembre 2017*
- Nathalie Piat et Jean-Pierre Daragon** Conseillers danse Drac Occitanie — *13 novembre 2017*
- Eva Antonini** Conseillère danse Drac PACA — *19 février 2018*
- Isabelle Fuchs** Inspectrice en charge de la danse au sein du Service de l’inspection de la création artistique, en charge des Antilles et de la Guyane — *13 novembre 2017*
- Pascale Laborie** Inspectrice en charge de la danse au sein du Service de l’inspection de la création artistique, en charge de La Réunion et de Mayotte — *13 novembre 2017*
- Gaël Rias** Conseiller pour le spectacle vivant à la Dac Martinique — *13 novembre 2017*

Phase d’analyse (35 personnes) — Danseurs professionnels (entre novembre 2018 et janvier 2020)

- Jamel** (né en 1968)
- Emmanuel** (né en 1971)
- Nathalie** (née en 1971)
- Toufik** (né en 1973)
- Nicolas** (né en 1975)
- Quentin** (né en 1979)
- Norbert** (né en 1981)
- Giulia** (née en 1982)
- Tako** (né en 1987)
- Wilfried** (né en 1990)
- Donatien** (né en 1993)

- Daliah** (née en 1993)
- Mathilde** (née en 1994)
- Tarik** (né en 1995)
- Frantz** (né en 1997)

Élèves, stagiaires

- Mohamed** Formation I.D. — *4 juillet 2018*
- Frantz** Formation I.D. — *4 juillet 2018*
- Donatien** Lycée Turgot — *19 septembre 2018*
- Estéban** Lycée Turgot — *19 septembre 2018*
- Jérémy** CRR d’Avignon — *25 septembre 2018*
- Manon** CRR d’Avignon — *25 septembre 2018*
- Nadir** CRR d’Avignon — *25 septembre 2018*
- Fleur** CRR de Chalon-sur-Saône — *27 septembre 2018*
- Yanis** CRR de Chalon-sur-Saône — *27 septembre 2018*
- Daliah** CFA de l’AID — *5 octobre 2018*
- Fanny** Formation Rêvolution — *6 octobre 2018*
- Ismaël** Formation Rêvolution — *6 octobre 2018*
- Aurélien** Formation Rêvolution — *6 octobre 2018*
- François** Formation Rêvolution — *6 octobre 2018*
- Djibryl** CFA de l’AID — *9 octobre 2018*
- Mickaël** CFA de l’AID — *9 octobre 2018*
- Roxana** Stages « La Place 360 » — *21 novembre 2018*

Fondateurs, organisateurs

- Nicole Chirpaz** CFA de l’AID, Fondatrice et directrice — *17 septembre 2018*
- Karla Pollux** Formation I.D., Cofondateur et professeur — *4 juillet 2018*
- Aurélien Kairo** Formation I.D., Cofondateur et professeur — *2 novembre 2018*
- Valentin Muller** Red Bull BC One camp, Chargé de communication — *28 juin 2018*
- Christophe Barrant** Lycée Turgot – Classe « Ambition et réussite » Danse hip-hop, Proviseur — *3 juillet 2018*
- David Bérimon** Lycée Turgot – Classe « Ambition et réussite » Danse hip-hop, Professeur d’EPS et responsable de la formation — *19 septembre 2018*)
- Anthony Égéa** Formation Rêvolution, Directeur de la formation et chorégraphe — *6 octobre 2018*
- Klara Morhain** Formation Rêvolution, Responsable des formations — *7 novembre 2018*
- Caroline Landreau** AscEnDanse, Cofondatrice et présidente — *25 juin 2018*
- Thony Maskot** École IDFP Kin Kan, Fondateur et professeur de danse — *6 juillet 2018*
- Jérôme Chrétien** CRR du Grand Avignon, Directeur du conservatoire — *25 septembre 2018*
- Anne Le Mottais** Stages « La Place 360 », Responsable de la formation — *23 octobre 2018*
- Anne-Marie Porras** EPSE Danse, Directrice — *17 octobre 2018*
- Zoubir Chhibi** Red Bull BC One camp, Coordinateur pédagogique — *6 juillet 2018*

Autres professeurs et artistes intervenants

- Sharxx** CFA de l’AID — *17 septembre 2018*
- Jérémy Pirello** CRR de Chalon-sur-Saône — *27 septembre 2018*
- Julien Cébil** AscEnDanse — *24 octobre 2018*
- Alexandre Lesouëf** CRR d’Avignon — *25 septembre 2018*

Autres personnalités

- Béatrice Massin** Chorégraphe — *7 décembre 2017*
- Philippe Le Moal**, Inspecteur en charge de la danse au sein du Service de l’inspection de la création artistique, ministère de la Culture — *18 mars 2019*

Bibliographie indicative

APPRILLC., DJAKOUANE A., 2007, *Les Conditions de l’encadrement professionnel des pratiques de danse hip-hop*, Paris, Rapport pour le ministère de la Culture.

APPRILL C., DJAKOUANE A., NICOLAS-DANIEL M., 2012,

L’Enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles, Paris, L’Harmattan.

BAZIN H., 1995, *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

BUREAU M.-C., PERRENOUD M., SHAPIRO R. (éd.), 2009, *L’Artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Le regard sociologique ».

DAHANC., RICHEZ J.-C., 2008, « La culture populaire au pôle culture de l’INJEP. Une histoire de passeurs », *L’Observatoire*, 2008/1 (n° 33).

DESPRES A., 2015, « Un intérêt artistique à construire. L’engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207.

DJAKOUANE A., NÉGRIER E., 2018, *Le Hip-hop en scènes. Mutations artistiques et innovations politiques*, Paris, L’Harmattan, coll.

« Logiques sociales ».

DUBOIS V., 1999, *La Politique culturelle : genèse d’une catégorie d’intervention publique*, Paris, Belin.

FABIANI J.-L., 1999, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », *in* Moulin R. (dir.), *Sociologie de l’art*, Paris, L’Harmattan.

FAURE S., GARCIA M.-C., 2005, *Culture hip-hop, jeunes de cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.

FORTIN S., (dir.), 2008, *Danse et santé. Du corps intime au corps social*, Québec, Presses de l’université du Québec.

FREIDSON E., 1986, « Les professions artistiques comme défi à l’analyse sociologique », *Revue Française de Sociologie*, vol. 37, n°23.

JESU L., 2016, *L’Élite artistique des cités. Métamorphoses de l’ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*, thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Kokoreff et Jean-Marie Seca, université de Lorraine.

JESU, L., NAZARETH, C., 2016, « Encadrer les jeunes de cités par le football et le rap : une mise à distance de la culture des rues », *Genèses*, n°104(3).

KAUFFMANN I., 1997, *Le Carnaval hip-hop. Un espace d’expression alternatif dans la cité*, mémoire de maîtrise, UFR Histoire et sociologie, université de Nantes.

KAUFFMANN I., LAFARGUE de GRANGENEUVE L., 2007,

« Pluriactivité et amateurisme. Hip-hop et techno aux portes des mondes de l’art », *in* Bureau M.-C., Perrenoud M., Shapiro R. (éd.), 2009, *L’Artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Le regard sociologique ».

LAFARGUE de GRANGENEUVE L., 2008, *Politique du hip-hop :*

Action publique et cultures urbaines, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

LIZEW., NAUDIER D. et ROUEFF O., 2011, *Intermédiaires du travail*

artistique. À la frontière de l’art et du commerce, Paris, DEPS

(« Questions de culture »), La Documentation française, 2011.

MENGER P.-M., 2003, *Portrait de l’artiste en travailleur :*

métamorphoses du capitalisme, Paris, Le Seuil/La République des idées.

MENGER P.-M., 2009, *Le Travail créateur. S’accomplir dans*

l’incertain, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes Études ».

MILLOT V., 1997, *Les Fleurs sauvages de la ville et de l’art. Analyse anthropologique de l’émergence et de la sédimentation du mouvement hip hop lyonnais*, thèse d’Ethnologie sous la direction F. Laplantine, université Lyon 2.

MOÏSE C., 2004, *Danse hip-hop. Respect !*, Montpellier, Indigènes.

PIOLET V., 2015, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français 1980-1990*, Paris, Le mot et le reste.

RANNOU J., ROHARIK I., 2006, *Les Danseurs. Un métier d’engagement*, Paris, La Documentation française, coll. « Questions de culture ».

RANNOU J., ROHARIK I., 2009, « Vivre et survivre sur le marché de la danse », *in* Bureau M.-C., Perrenoud M. et Shapiro R., *L’Artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d’Ascq, Septentrion.

SHAPIRO R., 2004, « Qu’est-ce que l’artification ? », XVIIème Congrès de l’AISLF « L’individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l’art, Tours.

SHAPIRO R., KAUFFMANN I., McCARREN F., 2002, *La Danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation*, rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique du ministère de la Culture et de la Communication.

SORIGNET P.-E., 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d’une vocation*, Paris, La découverte.

STINCHCOMBEA., 1968, *Constructing Social Theories*, Chicago, The University of Chicago Press.

URRUTIAGUER D. (dir.), 2019, *La Diffusion de la danse en France de 2001 à 2017*, synthèse du rapport pour le compte de l’Onda, 2019.

Publication

Septembre 2021

Centre national de la danse

Directrice Catherine Tsekenis

Responsable Christophe Susset

Coordination Valentine Jecic

Conception graphique Casier / Fieuws

Typographie EideticNeo & TradeGothic

Papier Munken Lynx rough 120 gr/m2

Impression Graphius

Ministère de la Culture

Direction générale de la création artistique

Direction

Christopher Miles *Directeur général de la création artistique*

Hélène Orain *Cheffe de service, adjointe au directeur général*

Comité de pilotage

Aurélien Djakouane *Sociologue, Maître de conférences, université Paris-Nanterre*

Louis Jésus *Sociologue, chercheur au Centre Max Weber, ENS Lyon*

Roberta Shapiro *Sociologue, Institut interdisciplinaire d’anthropologie du contemporain, École des hautes études en sciences sociales*

Laurent Vinauger *Délégué à la danse*

David Mati *Délégué adjoint à la danse*

Marion Morel *Chargée de mission Délégation à la Danse*

Philippe Le Moal *Inspecteur de la création artistique / collège danse*

Agnès Bretel *Inspectrice de la création artistique / collège danse*

Nicolas Vergneau *Inspecteur de la création artistique / collège danse*

Remerciements

Merci à Claire Massy-Paoli, Julien Canel, Florence Vilsalmon, Vincent Cosse, Lucas Michaud, Fadila Belaidouni, Naoual Sqalli-Houssaini, Baptiste Lavenne, Sybille Noreils et aux équipes du ministère de la Culture.

Merci à Laurent Sebillotte et Claire Delcroix (CN D Centre national de la danse), Romain Tissot et Anouk Aspisi (Maison de la danse de Lyon), Rose-Amélie Da Cunha et Laurine Lepoutlier (Initiatives d’artistes en danses urbaines / La Villette), Fanny Cohen (Chaillot Théâtre national de la danse), Fatima Rojas et Céline Gallet (Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne), Camille Thomas (Centre de formation danse de Cergy), Laure Thouault, William Messi et les membres d’ON2H ayant contribué aux visuels de cette publication, Timothée Lejolivet, Jody Carter, Jean-Marie Gourreau, Hermès Milio, Amélie Cantalapiedra, Benjamin Cherasse, Marc Domage, Lionel Pages, Elisabeth Disdier, Paule Bouton, David Bérillon (lycée Turgot), ainsi qu’à toutes les personnes et structures ayant contribué à cette étude et à cette publication.

CN D

Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo, 93507 Pantin Cedex – France
40 ter, rue Vaubecour, 69002 Lyon – France
Licences L-R-21-7749/7473/7747
SIRET 417 822 632 000 10

Le CN D est un établissement public à caractère industriel et commercial subventionné par le ministère de la Culture.



**RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Ce rapport est publié en partenariat avec le ministère de la Culture.

Soutenu par



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En collaboration avec l'université Paris-Nanterre et le Centre Max Weber, ENS Lyon



société
d'ethnologie
française

**Université
Paris Nanterre**

Dos de couverture : Original Bomber Crew, *tReta*

© Marc Domage

CND

Centre national de la danse

