

HIP-HOP

LE HIP-HOP, UN ART DU COMBAT

Pour une pensée du mouvement

Pour citer cet article

Hugues Bazin, « le hip-hop, un art du combat pour une pensée du mouvement », revue Horizons Maghrébins No 66, Presses Universitaires du Mirail, 2012, pp 15-26.

Notes de la rédaction

Intervention à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, Journée d'étude du 19 octobre 2011 : « Danse hip-hop : pratiques et transmission d'un genre, diagnostic et perspectives. » À l'initiative du Centre d'Art Chorégraphique de Danses Urbaines et du Centre des Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse II

Résumé

En interrogeant la relation de la recherche à l'art dans un cadre d'expérimentation partagée nous proposons de revisiter l'histoire du hip-hop sous l'angle d'une forme en mouvement. C'est inviter les protagonistes à échafauder une pensée de la forme, comme celle de « proto-mouvement » et de « méta-mouvement » dans la perspective d'ouvrir de nouvelles voies pour l'émancipation des acteurs et la reconnaissance de leurs arts. La connaissance et l'art sont des armes efficaces si l'on veut bien replacer au centre l'humain et sa force créative. Une formation-action peut aider à les forger et les aiguïser.

Table des matières

RETROUVER LES CHEMINS DE TRAVERSE DE L'EXPÉRIMENTATION

L'OVNI HIP-HOP, UNE FORME EN MAL DE RECONNAISSANCE

DÉGAGER UNE PENSÉE DE LA FORME ET DU MOUVEMENT

PROTO-MOUVEMENT ET MÉTA-MOUVEMENT

DE MINORITÉ VISIBLE À MINORITÉ ACTIVE

ENTRE CULTURE VIVANTE ET CULTURE TRANSMISE

POUR UNE FORMATION-ACTION

RETROUVER LES CHEMINS DE TRAVERSE DE L'EXPÉRIMENTATION

Cet espace de rencontre universitaire qui nous accueille, « la fabrique », animé par le Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse à la fois lieu de réflexion et de création au sein d'un quartier populaire, le Mirail, rejoint la symbolique d'une expérimentation productrice de connaissance.

C'est un mode d'expérimentation qui, d'une autre manière, s'est produit il y a une quarante d'années dans les 11km² du Bronx à New York, les fameux « 7 miles » et qui donna naissance à un mouvement culturel et artistique aujourd'hui universellement reconnu : le hip-hop. Cette expérimentation populaire à « ciel ouvert » pouvait se comparer à une université de la rue. Effectivement, tout mouvement culturel commence toujours par une phase d'exploration et d'initiation qui concerne d'abord une minorité d' « affranchis ». Ce n'est pas au départ la quantité de personnes, mais la pertinence d'une démarche qui impulse un mouvement, en particulier le fait de mettre la connaissance comme enjeu central.

Pour produire de nouvelles connaissances, il ne suffit pas de réunir artistes et chercheurs en additionnant leurs expériences et leurs compétences. S'inscrire dans une logique de coproduction artistique et scientifique amène à construire un espace hybride. C'est le principe de « laboratoire social » que réalisèrent intuitivement les formes populaires dans leur phase d'émergence. Dans ce sens nous sommes tous en recherche et c'est dans le décalage de notre posture entre artistes et chercheurs que nous contribuons non seulement à des connaissances nouvelles, ce qui est le but de toute recherche, mais nous transformons également les perspectives dans nos champs

respectifs d'action en interrogeant les modes de transmission, de diffusion, etc. C'est ce que l'on peut aussi comprendre derrière l'intitulé « le hip-hop, un art du combat » et que nous allons expliciter maintenant.

À la fin des années de 80 – début 90 un illustre prédécesseur, Georges Lapassade avait essayé de provoquer ce type de laboratoire au sein de l'université, en l'occurrence celle de Paris VIII à Saint-Denis, avec d'autres qui venaient du champ musical et linguistique ou de l'art plastique. Cela n'a pas été sans provoquer un certain nombre d'interrogations aussi bien du côté universitaire que du côté hip-hop. N'empêche, en faisant venir des acteurs de ce mouvement dans l'université et en rapprochant ainsi par l'expérimentation une forme populaire d'une forme scientifique avec l'intention de provoquer un changement des deux côtés, il indiqua une voie que nous approfondissons aujourd'hui. Joey Star connu aujourd'hui comme leader du groupe NTM, enfant de Saint-Denis, fourbissait ses premières armes avec le collectif Aktuel Force, admettait récemment en voyant une interview de Lapassade son rôle précurseur même si à l'époque comme aujourd'hui d'ailleurs concevoir le hip-hop comme objet d'étude suscite la réticence des acteurs concernés tant qu'ils ne seront pas eux-mêmes sujets de leur propre étude. Cela rejoint cette prégnance profonde de l'autodidaxie, celle volonté d'apprendre sans maître, d'être agent essentiel de sa formation aussi bien dans sa vie professionnelle que dans sa vie sociale, culturelle.

C'est la même intuition qui me guida dans l'ouvrage « la culture hip-hop », il y a maintenant une vingtaine d'années, d'assister à la naissance d'un mouvement qui interroge l'ensemble de la société. Ces années 80 pourraient être comparées à une phase d'émergence juvénile où les acteurs se découvraient en tant qu'acteur dans leur capacité à agir dans la société et les chercheurs découvraient ce mouvement en tant que phénomène nous apprenant sur la société.

L'on pourrait alors se poser la question depuis ces années 80-90 pourquoi nous sommes d'une certaine façon amenés à nous réinterroger sur la place du hip-hop après cette phase d'émergence puis de professionnalisation ; pourquoi les acteurs hip-hop comme les chercheurs ne se sont pas vraiment saisis de tous les outils de la connaissance pour poser des enjeux autant sociaux qu'artistiques, pour expérimenter de nouveaux laboratoires en termes de création, de transmission, de diffusion, etc., et ainsi être force de contreproposition. Pourquoi n'y a-t-il pas de cadre de travail stabilisé permettant d'avancer et de produire des outils autant dans la connaissance que dans l'action sans avoir l'impression de tout devoir réexpliquer, de marcher sur du sable sans pouvoir bâtir sur du dur. Pour résumer et l'exprimer autrement, pourquoi le hip-hop n'est pas reconnu comme forme (nous allons développer cette notion).

C'est une hypothèse que nous pourrions formuler, la phase de professionnalisation du hip-hop et son apparition comme objet d'étude à partir du milieu des années 90 correspondant à une alliance objective entre les différents protagonistes pour catégoriser le hip-hop en tant que « cultures urbaines ». Nous pourrions questionner la pertinence de cette catégorisation qui renvoie le hip-hop à un champ d'activités « raisonnables » plutôt qu'elle ne l'ouvre dans une capacité à poser des alternatives. L'avantage et le problème des terrains balisés comme les voies de chemin de fer, c'est que nous connaissons déjà la destination avant le départ. Le voyage n'est pas pris comme expérience à travers ses rencontres, c'est la finalité stratégique qui importe. La production de connaissances est réduite et n'intéresse pas grand monde. De fait, l'énoncé « cultures urbaines » n'a pas produit de connaissances fondamentalement nouvelles. Mais ce n'était pas son but, puisqu'une labélisation officielle permet avant tout de dégager des lignes de financement en y catégorisant des projets.

J'avais par exemple beaucoup suivi durant cette période des années 1990-2000 des artistes en ateliers et en résidences sur les territoires, cherchant alors à produire une connaissance autour de ce principe d'atelier-résidence et de ce que l'on pourrait qualifier un « art social ». Je me suis aperçu que ce n'était pas la priorité de poser ce type d'enjeux. Sans doute cette période correspondait plus à une attente de reconnaissance et de légitimation de la part des acteurs et pour les institutions à la possibilité de cerner et encadrer ce mouvement.

C'est peut-être pour cela que nous éprouvons maintenant le besoin de reprendre les chemins de traverse, celui de l'expérimentation où la connaissance est centrale comme mode d'autoformation, d'auto expertise, bref, d'autonomisation d'une pensée de l'action en déconstruisant les catégories pour essayer de reconstruire autre chose.

En particulier dans le domaine de la formation et de la transmission en danse, il serait trop négatif de qualifier la situation actuelle d'impasse, mais constatons que beaucoup de questions restent toujours en suspens. L'idée de la présente contribution est de proposer quelques outils d'analyse, en matière de danse même si nous pouvons comprendre notre approche du mouvement comme interdisciplinaire.

L'OVNI HIP-HOP, UNE FORME EN MAL DE RECONNAISSANCE

Si nous parlons des formes actuelles de danse, elles ont toutes trouvé leurs formes de

reconnaissance : les scènes nationales pour la danse contemporaine, les conservatoires pour la danse de ballet (classique ou jazz), les clubs privés pour la danse de salon, etc.

Remarquons que la danse hip-hop n'arrive toujours pas à trouver sa place non parce qu'elle n'arrive pas à s'organiser professionnellement : il y a des professionnels hip-hop avec des compagnies et des chorégraphes dont certains dirigent des centres chorégraphiques nationaux comme celui de Créteil avec Mourad Merzouki et de La Rochelle avec Kader Attou ; il y a beaucoup d'ateliers et de cycles de formation un peu partout sur le territoire avec également beaucoup de manifestations événementielles. Pourtant toute cette présence professionnelle ne semble pas améliorer une visibilité et surtout une lisibilité permettant de distinguer une « forme entière » à l'instar de la danse contemporaine ou de la danse classique.

Soit l'on considère le hip-hop comme « informe », mais dans ce cas il nous faut expliquer comment plusieurs générations d'acteurs auraient pu se construire sans un mode de structuration consistant et cohérent et faire émerger un mouvement autant social qu'artistique, diffuser une aura esthétique partout dans le monde.

Soit l'on place les acteurs dans un positionnement un peu schizophrénique où ils sont admis comme professionnels, mais ne sont pas reconnus dans ce qui les anime. Un indicateur symptomatique est l'opposition continue entre la dimension sociale et artistique du hip-hop. Certes, le hip-hop est une forme non académique, mais cette singularité avec sa dimension interdisciplinaire et multiculturelle pourrait apparaître comme une richesse au lieu d'être un reproche : s'appuyer sur une base sociale pourrait être considéré comme une force au lieu d'être présenté comme un handicap.

Une forme est ce qui permet de reconnaître au premier coup d'œil, un objet ou un être vivant et d'en comprendre le sens global. Ainsi, distingue-t-on l'avion de l'ovni en tant qu'objet volant. En reconnaissant sa forme, nous reconnaissons aussi sa fonction et le sens du contexte dans lequel il s'inscrit. Une forme est donc reconnue grâce à une convention entre un extérieur, un contenant, un signifiant, c'est-à-dire la manière dont nous la percevons et un intérieur, un contenu, un signifié, c'est-à-dire la manière dont nous la comprenons. Ainsi le mot « avion » est une convention du langage pour accorder la forme avion comme perception visuelle et l'avion comme fonction de transport aéroporté.

De même le terme « danse contemporaine » est une convention de langage pour relier une forme esthétique perceptible et la compréhension d'une démarche, d'une proposition d'une intention.

L'intérêt d'une convention, c'est qu'une fois établie, nous n'avons plus à nous réinterroger continuellement sur le sens de la fonction de cette forme à chaque apparition. Au contraire, les ovnis posent un problème, non pas qu'ils n'ont pas de forme, mais ils n'ont pas de convention pour les catégoriser et donc à chaque apparition nous sommes obligés de rediscuter sur le sens de cette forme, des explications rationnelles ou conventionnelles aux plus hétérodoxes ou farfelues.

C'est l'impression que donne le hip-hop. À chaque apparition, les acteurs doivent se justifier d'être hip-hop tout en étant artistes, doivent se réexpliquer sur le sens de leur engagement ou de leurs pratiques dans des débats interminables. Ainsi sont-ils tous toujours considérés comme des ovnis 30 ans après leur émergence, ils font partie du paysage, mais dans un « ailleurs ».

On peut s'interroger sur le sens d'une chorégraphie contemporaine ou même classique, évaluer la qualité d'un spectacle, mais on ne demande pas aux chorégraphes contemporains ou classiques de se justifier constamment dans leur qualité de danseur en remettant en cause la place de leur danse en tant que forme dans le milieu artistique.

De même, pour prendre une autre discipline, on reconnaîtra Brel, Brassens, Ferré, Nougaro comme des poètes modernes ayant enrichi le patrimoine de la chanson française. Alors que le rap qui devrait légitimement prétendre appartenir au même patrimoine est contesté, voire régulièrement mis en procès judiciaire comme « incitation à la violence ». L'amalgame entre le contenant (scansion) et le contenu (expression explicite) conduit à ne pas reconnaître le rap comme mouvement d'une forme dont la fonction, comme toute forme artistique est d'articuler le contenant et le contenu, le signifiant et le signifié au service d'une œuvre, une question. Les rappeurs doivent perpétuellement se justifier en quoi et pourquoi c'est un mode de structuration, une forme sociétale, une forme artistique, etc. Alors qu'il ne sera pas fait le même reproche à leurs illustres prédécesseurs cités plus haut bien que leurs textes aient été parfois plus dérangeants ou virulents parce qu'ils sont admis comme porteur d'une cohérence à travers une forme représentative d'une démarche et d'une époque.

Ceci explique le paradoxe où le hip-hop influence l'ensemble de la société par sa force esthétique, son poids économique dans l'industrie culturelle et sa contribution à l'attractivité des territoires (pas une ville sans son festival hip-hop) tout en pesant si peu sur les orientations politiques, en particulier les politiques culturelles. D'ailleurs beaucoup de ses événements ne sont pas appelés hip-hop, mais « urbains », sous-entendant que ses acteurs « doivent s'ouvrir » comme si le hip-hop ne se suffisait

pas à lui-même pour créer le mouvement en tant que « forme totale ».

S'il y a reconnaissance, elle semble donc demeurer au niveau soit d'un attrait partiel (on voit dans le hip-hop ce que l'on a envie de voir), ou bien exotique (le hip-hop comme folklore des banlieues, une forme édulcorée sous des traits figés) ou bien éphémère (on prend et on jette quand cela n'est plus utile socialement, institutionnellement, économiquement). C'est la reconnaissance ambiguë des années 90 quand les premiers danseurs sont montés sur les scènes des théâtres contemporains ou quand les premiers rappeurs ont été signés dans les maisons de disque.

Le hip-hop n'échappe pas à cette distinction qui caractérise un rapport de domination entre ce qui serait une « culture majeure » et une « culture mineure », un « art légitime » et un « art outsider ». Ce n'est pas sans provoquer un certain malaise, voire une souffrance chez les personnes empêchées de se constituer comme acteur et réduites à un rôle d'agent au service de mécanismes dont elles ne maîtrisent pas les finalités.

DÉGAGER UNE PENSÉE DE LA FORME ET DU MOUVEMENT

Les acteurs hip-hop disent « acceptez-nous comme culture, prenez-nous tels que nous sommes, nous n'avons pas à nous justifier dans ce que nous faisons ». Ce n'est pas faux puisque le hip-hop est l'expression d'une création culturelle avec des pratiques, des messages, des savoir-être et des savoir-faire, un système de signification, de codification, avec un vocabulaire élaboré, une grammaire esthétique propre, de nouveaux langages artistiques. C'est ce que nous présentions déjà dans les années 90 dans l'ouvrage « la culture hip-hop ». Ces éléments culturels s'agglomèrent pour les acteurs autour de la notion d'« authenticité » qui traduit une dimension humaine d'entière et de fidélité aux racines et aux valeurs. Cette affirmation est tout à fait légitime, cependant si elle reste au niveau de la posture identitaire, elle ne pousse pas les acteurs à développer un travail réflexif et critique, où ils se prennent eux-mêmes et leur expérience comme matériaux d'étude. Un indicateur est la place encore réduite de l'écrit dont les acteurs sont l'auteur comme si toute tentative d'écriture conduirait à un formalisme intellectuel figeant le mouvement. On peut considérer d'une autre manière que prendre de la distance par rapport au mouvement, ce n'est pas l'empêcher, mais le déployer autrement.

Kafka disait « le livre doit être la hache pour briser la glace de notre mer intérieure ». Les mots écrits sont aussi une arme pour libérer le mouvement. Si nous devons prendre un mouvement comparable, ce serait celui du jazz et de la culture afro-américaine méprisée initialement aux États-Unis comme forme populaire non académique issue du ghetto et de l'esclavage et pourtant qui gagna ses lettres de noblesse grâce à des mouvements pluridisciplinaires, notamment littéraires comme celui « la renaissance de Harlem » des années 20. Les mouvements futurs du Black Power puiseront dans ce terreau la force d'émancipation d'une minorité ségréguée et la fierté de s'affirmer comme forme constituante de la culture nord-américaine.

Ne pas rester une culture dominée, c'est donc inviter les acteurs à développer une pensée de cette forme pour qu'elle devienne intelligible. Cela se traduit par la possibilité d'instaurer une convention symbolique entre la manière dont les acteurs vivent cette forme de l'intérieur et la manière dont elle est perçue à l'extérieur comme apportant un sens à la société contemporaine. Autrement dit, on ne peut pas affirmer le hip-hop comme culture sans avoir une pensée politique de la culture en articulant ainsi le contenant et le contenu, le signifiant et le signifié.

Le risque sinon est de toujours considérer le hip-hop comme une addition de pratiques, d'apparitions événementielles principalement compétitives comme les battles. La reconnaissance de parcours d'expériences, certes exemplaires à travers la figure de ses précurseurs n'est cependant pas suffisante pour prendre le mouvement dans sa totalité et sa complexité. S'il y a eu transmission entre générations, c'est bien parce qu'il y a reconnaissance d'une forme et pas simplement transmission d'une technique ou d'une expérience.

Peut-être que le hip-hop s'est laissé piéger par la pression extérieure qui dissocie les éléments d'une forme, la rendant insaisissable au-delà d'une visibilité ponctuelle et événementielle. Il est alors difficile de reprocher aux jeunes comme le font parfois les « anciens » de se référer à la couche superficielle de la forme, sa médiatisation par exemple, si c'est uniquement celle-ci qui se laisse appréhender. Ces personnages historiques peuvent considérer comme un « manque de respect » le fait qu'ils ne soient pas pris comme référents et que cela soit uniquement le style qui l'emporte. Mais le style est un aspect de l'expression esthétique d'une forme qui ne se résume pas à son apparence si l'on veut bien le mettre en correspondance avec un mode d'existence.

La question est donc bien de dégager une pensée de la forme pour en décoder le mouvement. Car on peut se l'approprier sans en comprendre le sens et ainsi développer sa propre recherche à travers elle. C'est une manière alors de reconnaître la trace des anciens tout en engageant son propre chemin. Sauf qu'aujourd'hui les conditions d'acquisition et de structuration ne sont pas les mêmes qu'il y a 30 ans. Nous ne sommes plus dans une phase d'émergence où le hip-hop est approprié implicitement et intuitivement comme une forme nouvelle venant des États-Unis.

Nous sommes dans un contexte internet, multimédia d'information de masse dont le « bruit » empêche d'aller à l'essentiel, où la profusion de signes n'est plus raccordée à un sens (voir par exemple l'utilisation de l'esthétique hip-hop dans la publicité ou de la culture du défi dans la télé-réalité). Il s'agit donc d'explicitier ce qui était autrefois implicite (non écrit, non verbalisé) pour que les acteurs se réapproprient leur propre histoire quitte à la reconstruire d'une autre manière pour restaurer ce lien entre forme et sens, signifiant et signifié.

Derrière l'extérieur d'une esthétique existe une manière de se structurer intérieurement, une clef d'entrée pour mettre les acteurs en recherche. Il s'agit effectivement de ne pas reproduire les conformismes existants en matière de transmission dans un rapport hiérarchique entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas ou commerciale entre ceux qui produisent et ceux qui consomment, mais introduire une pédagogie sociale qui s'appuie justement sur la compréhension de la forme. En d'autres termes, c'est essayer de comprendre comment fonctionne ce lien entre un « proto-mouvement » comme forme primaire du mouvement et le « méta-mouvement », la manière dont nous le pensons comme mouvement culturel.

PROTO-MOUVEMENT ET MÉTA-MOUVEMENT

Le proto mouvement peut se comprendre comme une manière de conquérir sa propre liberté. C'est la capacité un moment d'investir un espace, de l'explorer. C'est aussi ne pas se laisser écraser par la force comme celle de la violence et transformer son énergie en mouvement, ce qui définit la danse. Le proto-mouvement se caractérise donc par cette fonction vitale de la forme de générer un processus de « trans-formation » de soi-même et de l'espace qui nous environne.

Historiquement, la danse hip-hop a réintroduit le corps dans l'espace social en occupant de cette façon des espaces non attribués comme la rue et en ritualisant les forces conflictuelles par une gestuelle.

Pas de mouvement sans espace et pas d'espace sans mouvement. Effectivement le mouvement a besoin d'espace pour se déployer, mais l'espace n'existerait pas s'il n'y a pas une présence pour l'habiter et un déplacement pour en mesurer l'étendue. Ce fut par exemple historiquement Les Halles ou certains terrains vagues à Paris qui devinrent un croisement régional, national, voire international, à la fois lieux d'échanges, d'expérimentation, de formation. Chaque région a connu ce type de lieu dans la phase d'émergence du hip-hop. Le proto-mouvement offre donc cette opportunité d'effectuer un déplacement dans l'espace à la fois territorial, mental et social. C'est la possibilité pour la personne d'exprimer une recherche à la fois personnelle et collective.

L'« état du mouvement », caractérise cette conscience d'être en mouvement dans ces moments particuliers de l'existence qui fait de sa vie une œuvre en rythme avec une pulsation du monde, des situations singulières. Il ne s'agit pas obligatoirement d'une œuvre artistique, c'est d'abord une œuvre humaine, mais dans tous les cas l'expression d'une énigme propre à notre condition d'être inachevé, toujours en devenir, jamais fini.

Lorsque nous perdons cette liberté-là, cette capacité de nous mouvoir et d'émouvoir dans le mystère d'un accomplissement humain, le mouvement devient un stéréotype, se rigidifie dans une folklorisation, une académisation, une commercialisation. C'est un combat perpétuel pour préserver cet esprit du mouvement, ne pas laisser la « glace se former en nous » et nous figer.

Le premier acte de résistance est de créer des espaces où le mouvement est possible. Même dans les pires situations d'oppression, les plus terribles comme l'esclavage lorsque la seule manifestation autorisée le soir dans le système de la plantation était les veillées, les danseurs ne manquaient pas de ridiculiser l'attitude du maître à sa barbe, posant par cette création rebelle les premiers jalons d'une émancipation et en même temps les bases d'une gestuelle dont s'inspira la danse hip-hop.

Comme le rappelle l'exposition « Danse noire, blanche Amérique », le contrôle de l'humain passe par le contrôle de l'espace, une des fonctions du proto-mouvement ici est de se glisser dans les interstices pour que la vie devienne possible, ce n'est peut-être pas au départ un acte imposant, élaboré, mais c'est le départ d'un acte fondamental d'une liberté inaliénable appelant à une pensée du mouvement à la fois vitale et politique.

Occuper l'espace c'est aussi publiciser une recherche en créant les conditions de sa discussion, de sa problématisation, se forme ainsi un espace public. C'est ce qu'illustre aujourd'hui le mouvement « Occupy », des « indignés » ou des « révolutions » de l'autre côté de la méditerranée qui viennent investir l'espace central des métropoles selon un modèle organisationnel non hiérarchique, ils expriment bien dans la mise en visibilité d'une forme originale la recherche d'alternatives.

Dans l'histoire de la danse hip-hop ce mouvement a traversé différentes formes. Il passe par des états modifiés de la conscience comme la transe qui permet d'accéder à une autre perception de la réalité, à la conscience affûtée de cet état du mouvement. Nous sommes tous des « malentendants », des « mal-communicants » et réintroduire le corps dans l'espace permet

d'entrevoir d'autres possibilités, du moins le temps de la danse, laisser libre la pensée et augmenter son acuité.

Les fêtes sauvages appelées « block party », « jam session » et autres « free party » représentent ces lieux où il est possible « d'augmenter la réalité » pas la sensation en provoquant des interstices, des failles spatio-temporelles, « zones autonomes temporaires ». Nul besoin de psychotrope, les pulsations jouent aussi bien ce rôle sur l'activité mentale lorsqu'aux premiers temps du hip-hop les DJ's animaient la rue avec leur break-beat, ou encore, dans la traduction de la culture du voyage des « voyageurs », ils faisaient vibrer les terrains vagues et les friches durant les raves avec leur « mur de son ». Ces sound systems itinérants sont une manière de créer une scène où l'énergie pouvait s'exprimer dans les mouvements des danses.

Une autre fonction complémentaire du proto-mouvement est la métamorphose, c'est-à-dire la capacité de se transformer ne serait-ce que le temps d'une soirée en un autre personnage, se donner un autre visage, croire qu'une autre vie est possible. Au début du hip-hop qui correspondait à la période funk – disco des années 70-80, tout le monde était en habits de lumière qui tranchaient avec la misère du ghetto. La métamorphose de la piste de danse, c'est la fameuse « fièvre du samedi soir », celle de la culture club qui « inverse » la culture de la rue, comme un gant que l'on retourne fait de l'extérieur, l'intérieur et réciproquement. Le sombre devient lumineux, le sérieux risible, la pauvreté dérisoire et la superficialité politique... et inversement.

Ce que l'on appelle le « style » est finalement cela, cette expression de l'état du mouvement entre l'apparence légère d'une forme et la profondeur d'une manière d'être, entre avoir un style (mode) et avoir du style (art de vivre). Le style ne peut donc être réduit à un simple effet passager même si sa marchandisation peut le laisser croire. Il transforme le corps en médium, un support appropriable et ce n'est pas un hasard si la plupart des acteurs hip-hop dans les années 80 commencèrent par la danse.

Si nous devons résumer, le proto-mouvement ouvre en soi ce qui est fermé. D'une certaine manière le corps incorpore les fractures ou les blessures de la société, c'est un corps contracté assujéti par l'environnement social et les rapports de domination. Le déplier, c'est comme ouvrir les pages d'un livre, nous apprenons autant sur l'individu que sur la société qui l'environne. Chaque mouvement de danse est un signe de la réalité de son époque à travers les espaces libres qu'il investit de la rue et ses fêtes de quartier, des clubs et ses soirées jusqu'aux scènes des théâtres en passant aujourd'hui par internet et le multimédia, nouveau champ d'expérience et de croisement autour de la culture numérique.

DE MINORITÉ VISIBLE À MINORITÉ ACTIVE

Le corps en jeu est un enjeu. C'est autrement dit, faire émerger la dimension politique du proto-mouvement. En mettant le corps en scène, le mouvement nous révèle des problématiques de société. La danse n'est pas seulement « performatrice » dans le sens d'un spectacle ou d'un divertissement, elle est aussi « perforatrice » dans le sens d'une arme. C'est en cela que la danse nous invite ou nous engage à avoir une pensée du mouvement, ce que nous appelons un « méta-mouvement ». C'est un aller-retour réflexif où l'on se prend en mouvement comme matériaux de travail (on se regarde bouger) et en faisant cela, nous changeons le mouvement. Ce changement nous renvoie de nouveaux matériaux qui influencent à nouveau le mouvement et ainsi de suite.

Ce processus en spirale peut nous aider à passer de minorité visible à minorité active. Ce pays à quelques difficultés, c'est le moins que l'on puisse dire, à regarder sa diversité culturelle en face. Les minorités visibles sont peu présentes dans les institutions aussi bien que dans les corps intermédiaires (syndicat, fédération d'association, etc.). La danse est un des rares mouvements qui a réussi à percer cette résistance en rendant visible cette diversité sur le plateau des théâtres et dans le milieu de la culture.

Cela traduit le passage d'une identité fermée à une identité ouverte. L'identité fermée est subie, elle assigne à une origine figée, ce que l'on entend derrière la terminologie « issu de » : des jeunes issus de l'immigration, des quartiers populaires, des danseurs « issus » du hip-hop comme s'il s'agissait d'une attache passée à des traits culturels immuables. C'est une identité chosifiée.

La montée des danseurs sur la scène des théâtres et plus généralement sur la scène publique à transformer (nous retrouvons le principe de métamorphose) cette identité fermée en identité ouverte qui renvoie l'origine non pas à un passé, mais à un avenir, c'est-à-dire une construction collective que les écrivains de l'antillanité nomment autrement « créolisation » ou « culture rhizome ». Évidemment, on ne cesse pas d'être ce que l'on est lorsque l'on monte sur une scène (Noir, Blanc, femme, homme, etc.), mais on est autre chose qu'une assignation, justement pas une « chose », mais un danseur, une personne en mouvement et qui met d'autres en mouvement par l'expression d'une recherche.

Cette visibilité devient ainsi active lorsque le fait d'être minoritaire n'est plus minoré et bien que non

majoritaire est reconnu dans sa capacité d'influence sur la société entière. Que l'on soit danseur ou non, tout le monde peut être en mouvement. Dans l'histoire de la culture afro-américaine, ce changement a été symbolisé par le passage du qualificatif « négro » comme dans « négro spiritual » du temps de l'esclavage à celui de « black » comme dans « blackploitation » (ou blaxploitation) indiquant la production indépendante d'un cinéma Noir ou bien évidemment comme dans « Black Power », l'affirmative-action de la lutte pour les droits civiques. Ainsi le proto-mouvement facilite le basculement du statut de victime à celui d'acteur, signe de l'émancipation.

La France doit trouver ses propres modèles d'organisation pour ces minorités actives, adaptés à notre époque et notre culture. Ce n'est pas obligatoirement le modèle fédératif qui conviendrait le mieux au hip-hop sachant sa réticence à toute structuration instituée, mais nous pourrions imaginer des collectifs régionaux ou des « collectifs culturels » qui pourraient jouer ici le rôle d'interface entre des espaces peu visibles de l'expérience humaine (ce que nous avons appelé le proto-mouvement) et la mise en place d'expérimentations intégrées à la cohérence d'un développement régional. Il s'agit de prendre le hip-hop en considération comme mouvement culturel à part entière par les partenaires et les collectivités territoriales. Cette considération du méta-mouvement confirmerait que le hip-hop n'est pas une expression « issue » des banlieues ou de telle ou telle minorité discriminée, mais participe en tant que minorité active à une recomposition des formes autant esthétiques que sociétales.

C'est aussi une manière d'indiquer que les danseurs ne sont pas seulement des « praticiens », mais aussi des acteurs capables à ce titre d'une pensée sur la culture. Ce ne sont pas des simples animateurs d'ateliers ou performeurs de spectacles, ils peuvent être consultés pour leurs expertises à percevoir et comprendre cet état du mouvement qui caractérise notre époque. De même, pour prendre une autre discipline, un graffeur a une pensée de la ville il ne fait pas que « cartonner » les murs. Pourquoi son expertise du milieu urbain n'est jamais consultée, particulièrement dans ce rapport entre culture, mouvement et territoire ? C'est aussi cela, passer de minorité visible à minorité active.

ENTRE CULTURE VIVANTE ET CULTURE TRANSMISE

Une autre fonction du méta-mouvement se joue dans l'articulation entre culture vivante et culture transmise. On n'apprend pas le hip-hop à l'école, il n'y a pas vraiment d'académie hip-hop, c'est une école de la rue, c'est un apprentissage in vivo dans des situations d'interactions par imitation, rite d'initiation. Cependant, il est inévitable que cette culture vivante d'apprentissage en situation où l'on « ressent les choses avec le cœur » plus qu'on les intellectualise devienne un moment une culture transmise en passant par une écriture et des codes détachés des situations d'origine. En utilisant des supports spécifiques, l'enseignement ne se fait plus in vivo dans un jeu d'interactions, mais transite par des personnes spécialisées et des lieux dédiés.

Ici, la pensée du mouvement est de ne pas opposer une culture vivante à une culture transmise, mais de comprendre comment elle s'articule pour que l'une renforce l'autre et réciproquement. Il est important que les acteurs directement concernés puissent développer cette pensée du mouvement qui touche aux politiques culturelles, car sinon d'autres le feront à leur place. C'est toute la discussion entre ceux qui affirment qu'ils sont les porteurs vivant d'une culture, « nous en sommes les cadres transmetteurs » et des institutions qui interrogent les conditions d'encadrement de cette transmission et cherchent à instaurer des programmes et des lieux dédiés. Un indicateur symptomatique, c'est qu'après au moins dix années de discussion il n'a pas été mis en place de Diplôme d'État en danse hip-hop et peut-être n'en aura-t-il jamais. Dans une négociation, chacun doit comprendre l'autre dans son fonctionnement et ses objectifs.

De fait, la transmission actuelle a largement débordé les cadres d'origine du groupe des initiés, elle s'opère pour une part via internet et les diffusions vidéo puis en live dans les battles et autres rencontres événementielles, et pour une autre part via une profusion d'ateliers et de formations dont les conditions de réalisation peuvent être très diverses. Dans le premier cas, nous sommes dans une perpétuation contemporaine de la tradition de l'école de la rue, dans le second cas nous passons par des supports plus académiques avec la codification d'une technique, voire pour sa partie professionnalisante par la formation aux métiers de la chorégraphie, de la scénographie et du spectacle. Ce sont deux aspects complémentaires d'une transmission de la forme hip-hop entre culture vivante et culture transmise.

Comme nous le disions, le fait qu'une culture soit transmise n'empêche pas le mouvement de se développer, mais participe au contraire au développement d'une culture s'il existe une pensée du mouvement. C'est aux acteurs de nourrir cette pensée en s'attachant les personnes ressources nécessaires. Une académisation maîtrisée permet de perpétuer la forme dans le temps pour qu'elle soit réappropriée par de nouvelles générations sans laisser figer le mouvement. Mais ce qui est sûr, c'est que l'absence d'une pensée du mouvement contribuera à le rendre dépendant d'autres logiques qui ne peuvent qu'aliéner les acteurs en les dépossédant de la finalité de leur travail, qu'il s'agisse d'une logique institutionnelle ou industrielle. La logique institutionnelle contraint au respect

des règles de transmission et de création selon les codes et l'organisation du milieu officiel de la culture et de son ministère, ce qui conduit vers une dépendance intellectuelle et financière avec toutes les ambiguïtés que cela comporte (voire le rapport qu'ont pu entretenir danse hip-hop et danse contemporaine). Quant à la logique industrielle, elle conduit elle à la marchandisation de la culture où la danse n'est plus qu'un produit « mainstream » dans des médias de divertissement comme les concours et autre « star-académies » de la télé-réalité, dans les superproductions des comédies musicales ou autres blockbusters.

Un indicateur symptomatique est la rareté de film de qualité, fiction ou documentaire, consacré aux mouvements dont nous parlons. Sans doute cela viendra-t-il avec une nouvelle génération éclairée, car depuis les films fondateurs « wild style » et « beat street » des années 80, il manque aujourd'hui des éléments de référence autres que les succédanés commerciaux de type « street dance ».

POUR UNE FORMATION-ACTION

Une pensée du mouvement entre culture vivante et culture transmise serait de réactiver les formes premières du proto-mouvement en les pensant comme mode de transmission actuel. Nous pensons tout particulièrement à l'esprit du « cercle », figure fondatrice de la rencontre horizontale dans le hip-hop où l'on s'observe, on s'essaie, on échange avec l'autre. Cette figure transversale pourrait se concevoir comme articulation entre le mode battles et le mode ateliers.

Une pensée du mouvement c'est aussi arriver à faire valider cette géographie de l'expérience non à travers des lieux dédiés comme les conservatoires ou les festivals, mais des espaces populaires non institués qui pourraient servir de laboratoire vivant en facilitant le passage entre les différents espaces d'apprentissage que représentent la rue, le multimédia, l'atelier, la scène, etc.

C'est ce que nous pourrions appeler une « école populaire » entre la rue et la scène qui met à disposition des ressources que chacun peut s'approprier pour forger ses propres outils et construire son propre parcours tout en croisant d'autres parcours dans des lieux communs. Cela peut commencer par cartographier sur un territoire régional ces lieux non institués de l'expérience et mettre en valeurs la singularité des parcours d'expérience, valoriser ces « espaces intermédiaires de l'expérience humaine » constitués de situations inédites, de points d'articulation d'échange en réseau qui n'apparaissent pourtant officiellement nulle part.

Afrika Bambaataa, présenté comme un des fondateurs américains du hip-hop évoque les « leçons infinies » pour qualifier ce processus de work in progress, d'autoformation permanente. Ainsi, à côté de la logique institutionnelle et de la logique industrielle, pourrait se concevoir une autre logique de « formation-action » qui ne vit pas uniquement dans les interstices laissés vacants par les autres logiques, mais instaurent de véritables espaces autonomes de conception, de réalisation, de transmission, de création tout aussi cohérents intellectuellement et viables économiquement.

Cette pensée du mouvement refuse la séparation entre les personnes qui « agissent » et les personnes qui « réfléchissent » entre la théorie et la pratique. On apprend en expérimentant. Cette expérimentation populaire peut produire une connaissance de même exigence et peut-être plus originale ou plus efficiente qu'une connaissance universitaire classique, car directement reliée et réappropriée dans un processus de transformation propre au mouvement.

Ce qui ne veut pas dire au contraire comme ne le soulignons au début qu'acteur et chercheurs ne peuvent pas se retrouver dans ces nouveaux espaces hybrides, que nous pourrions qualifier autrement de « tiers espace » avec une harmonie écosystémique de développement qui place l'humain et sa force créative au centre.

Nous bouclons ainsi la boucle, nous avons commencé par la recherche et nous terminons par la recherche. C'est une autre façon de dire que dans la forme hip-hop il n'y a pas d'opposition entre l'art et le social, l'expérience et la pensée, l'action et la recherche à condition de préserver et promouvoir cette qualité du mouvement.