

Le corps politique de la danse hip-hop



©[Thomas-Bohl](#), Danse des guerriers de la ville

Le corps est l'endroit où s'enchevêtrent l'intime et le politique entre l'expression des sentiments et l'incorporation des oppressions. Le « dedans » est une opération du « dehors ». Dans ces plis se logent les conditions sociales de production de la personne.

S'il y a bien un espace où cette confrontation peut avoir lieu entre art et pouvoir, c'est l'espace public entre ceux qui pratiquent l'espace et ceux qui veulent contrôler son caractère sauvage, inorganisé, improbable, ingouverné, non fonctionnalisé. Il n'y a donc pas de définition préétablie de l'espace public, sinon dans la manière de jouer sur le curseur entre liberté et contrôle.

Soumis au formatage de la convocation et de l'événementiel, plus les cultures urbaines, le street art et autre art de la rue sont encensés dans le discours officiel plus ils sont inféodés à l'idéologie consensuelle de l'« attractivité » et de la « reconquête » des territoires interstitiels ou délaissés, c'est à dire à la fermeture des derniers espaces de respirations de la ville, « à la grande entreprise d'uniformisation urbaine, de cadrage des usages dans l'espace public et de gentrification de quartiers populaires »¹.

¹ Philippe Gargov, cité par Anne Gonon, « La ville a-t-elle définitivement dompté ses artistes urbains ? », in revue *Nectart*, 2015.

Comprendre les enjeux actuels, c'est comprendre comment le corps réagit dans l'espace public. Est-il régi par lui ou au contraire ouvre-t-il un espace en se déployant à travers lui ? Cette immersion dans l'espace provoque une poussée politique d'une force esthétique dirigée de bas en haut égale au poids du volume déplacé. Ce théorème d'Archimède appliqué à tous arts publics, appelons-le poussée de « l'art à l'état vif »².

Une technologie du pouvoir s'est instaurée pour évacuer les indésirables, les gueux, les marginaux, les migrants, les révoltés, pour les rendre invisibles, pour les mettre hors de portée, hors société, pour exclure savamment et méthodiquement le corps de l'espace et infliger aux corps les contraintes de la servitude. L'exploitation économique commence par une coercition des corps. C'est une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements. La discipline fabrique des corps soumis et exercés, des corps « dociles » ; elle majore les forces du corps en termes économiques d'utilité et diminue ces mêmes forces en termes politiques d'obéissance³.

Un jeune noir ou arabe dans les rues françaises apprend très tôt à ne pas courir devant les forces de l'ordre sous peine d'injures et de poursuites, car si l'on court c'est que l'on fuit et si l'on fuit c'est que l'on est coupable. *Zyed et Bouna* à Clichy-sous-Bois sont morts d'avoir couru⁴.

« Ne jamais courir, surtout la nuit, pas de mouvements brusques, pas de capuchon sur la tête, pas d'objet à la main, surtout brillant, ne jamais attendre des amis à un coin de rue, au risque d'être pris pour un dealer, garder ses distances avec ceux qui pourraient vous juger dangereux sous peine de se mettre soi-même en danger⁵ ». Ce sont des règles universelles de résistance dans tous les territoires ségrégationnistes de la planète⁶.

La marche comme proto mouvement d'un état du monde traduit directement ce rapport politique. Une pensée du corps dans l'espace ouvre cette voie réflexive d'interroger son expérience en constituant le contre espace d'un labo in vivo des repliements et dépliements d'une forme corporelle et sociale.

« Pendant l'entre-deux-guerres des artistes afro-américains propose de nouvelles formes de danse cherchant à s'éloigner des claquettes des danses de revue, il commence à penser la danse comme un lieu de revendications sociales et raciales, de métissage, de mémoire culturelle et de représentation de la diaspora »⁷ qui fit écho quelques années plus tard à la lutte pour les droits civiques, le mouvement Black Power et les luttes des minorités.

Tout processus d'oppression génère sa culture de résistance. Les luttes sociales se réinventent à l'aune du changement radical des rapports de production. Un acte libre et gratuit ne peut qu'interroger de par sa simple existence les conditions politiques d'émergence d'un espace public. C'est une manière de réaffirmer le caractère non-propriétaire comme espace du commun partageable. Un système à prétention totalitaire possède ses propres failles. La rue avec ses espaces insoumis et ses murs révoltés est une de ces failles spatio-temporelles. Par le fait même d'être à la fois le début et la fin d'un processus de marchandisation, elle provoque des tensions où se logent des pratiques spontanées et

² Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Ed de Minuit, 1992, Col Le sens commun.

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975

⁴ À l'origine des émeutes de 2005

⁵ Garnette Cadogan, « Être Noir dans la ville », *Le Monde* du 19/01/2017

⁶ Sur l'humiliation et l'incorporation du pouvoir par le corps : Hugues Bazin, « [Police des banlieues, contremaître du néo capitalisme](#) », recherche-action.fr, 2017

⁷ Claire Rousier, « Avant-propos » in *Danses noires, blanche Amérique*, Centre National de la Danse, 2008, p.5.

brutes d'hacking urbain selon les méthodes créatives de détournement et de la récupération à l'instar du graffiti⁸ et du parkour⁹.

La danse devient elle-même politique en dépassant l'emprise de la peur, en retournant ce par quoi la ville se refuse à la rencontre et à l'expression. Et tout d'un coup, ce corps invisible, refoulé, replié, relégué aux périphéries rythme le cœur des places. Cet acte fondamental d'appropriation de son espace vital recompose l'unicité de son parcours de vie.

La danse hip-hop est politique parce qu'elle restaure cette fonction critique dans la tension entre le proto mouvement du corps contraint et le méta mouvement des luttes d'émancipation. Elle se distingue en cela de la danse contemporaine dans sa forme instituée labellisée par le monde de l'art qui a perdu sa promesse émancipatrice, « un projet dont la faillite accompagne la fin des avant-gardes historiques et l'échec du projet révolutionnaire »¹⁰. Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du spectacle. « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps »¹¹.

Au rez-de-chaussée des villes, au plus bas des dalles et des halls, en tâtant la dureté des textures le mouvement tire sa force des matériaux disponibles, le béton prenant ici le rôle de la terre mère africaine. « En Afrique, la danse n'est pas séparée, elle fait partie intégrante du complexe vivant »¹².

Cette capacité à relier la terre battue et le bitume participe d'une médiation de la forme (l'expérience esthétique) avant une médiation de l'œuvre (l'expérience artistique). C'est ce qui a facilité la traversée des océans entre Afrique et Amérique, Amérique et Europe, Europe et Afrique. C'est ce qui a permis de transcender les cultures en dépassant la séparation entre un art de vivre et vivre l'art entre culture populaire et culture savante.

Ce n'est pas un objet d'art statufié qui prend sens dans le regard du public averti de « La » culture, mais des situations en mouvement d'un imaginaire instituant entre les hommes et le monde. Autrement dit, il ne peut avoir transformation sans relation entre forme et sens, matériaux et symboles. Sans l'irruption créatrice de cet imaginaire, la société n'existe plus dans ce qui fonde notre manière de vivre ensemble.

« En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. Loin de notre pensée de vouloir ressusciter un soi-disant art « pur » qui d'ordinaire sert les buts plus qu'impurs de la réaction. Nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution. L'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il s'est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur »¹³.

Mais une fois décrétée objet d'art, l'œuvre perd cette force médiatrice. Retrouver l'énergie salvatrice s'opère dans la confrontation aux matériaux. Se cogner au ciment cimente. C'est dans cette force structurante que naissent une conscience et des collectifs, un mouvement indiscipliné, sauvage qui

⁸ Hugues Bazin, « [L'art d'intervenir dans l'espace public](#) » in Territoires No 457, Adels, 2005, p.10-12

⁹ Hugues Bazin, « [Les arpenteurs ouvreurs d'espaces](#) », revue Arpentages, 2013

¹⁰ Thierry de Duve, « Fonction critique de l'art ? Examen d'une question », in C. Bouchindhomme et R. Rochlitz (dir.), *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Le Cerf, 1992

¹¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages, 2008

¹² Ric Estrada, « Three leading negro artists and how they feel about dance in the community » in *Dance Magazine*, vol 42, no11, 1968, p.60.

¹³ André Breton, Diego Rivera, *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant*, Mexico 25 juillet 1938

s'invente lui-même ; c'est dans ce mouvement que s'exprime un désir irrépressible et spontané surgi de l'expérience innommable, intolérable des rapports de domination. Si les cultures urbaines sont nées du croisement entre l'art et le peuple alors elles ne peuvent exister que comme formes autonomes et subversives.

Elles perdent leur autonomie là où commence la définition de l'art et du peuple comme objet économique et sociologique. Existents-ils vraiment ? Certains disent les avoir rencontrés. Ne les croyez pas ou plutôt croyez en l'illusion de la réalité du peuple que procure l'art. « L'art est un mensonge qui dit la vérité en nous délivrant de l'illusion du réel »¹⁴.

La folie de Charlie Chaplin disparaît lorsque le cinéma parlant devenu une industrie s'est mis à prétendre décrire le réel alors que le cinéma muet finissait en objet de curiosité et d'analyse. Sa force était ces zones d'ombre, le caractère irréel de ses personnages. Comme le déplorait Chaplin, « de nos jours on n'en sait trop sur les gens, il n'y a plus de place pour l'imagination, pour la poésie inhérente aux figures mythiques »¹⁵. Ces personnages n'existaient pas dans la vraie vie et pour cela pouvait dénoncer féroce les conditions de vie, jouer le facteur de chaos à l'intérieur de l'ordre établi, réussissant à créer leurs propres dynamiques auxquelles pouvaient s'associer les gens.

Alors, doutons lorsqu'on prétend décrire un peuple et un art hip-hop. Attachons-nous à une recherche qui se déjoue des représentations chosifiant le vivant pour mieux toucher la vérité d'un mouvement d'émancipation et de création, là où la danse de rue retourne l'enveloppe de la ville permettant à chaque passant pauvre ou non de projeter dans le clochard céleste l'âme révolutionnaire.

Que nous dit le danseur hip-hop ? « Puisque tu n'as rien, tu vas faire quelque chose de magnifique. L'art est au coin de la rue, il suffit d'avoir des yeux de poète »¹⁶. Ne croyez pas les commentaires paternalistes qui disent d'un ton condescendant qu'un chorégraphe est « issu du » hip-hop ou « issu de » la rue lorsqu'il accède au Saint Graal des scènes contemporaines. Le hip-hop serait digne d'intérêt non dans sa force éruptive, mais comme volcan éteint, esthétiquement domestiqué, policé une fois éliminé tout danger subversif.

« La danse est la danse. Un chorégraphe noir qui chorégraphie des ballets classiques sur des thèmes empruntés à l'Antiquité grecque n'est pas moins artiste qu'un chorégraphe noir dont le travail s'inspire du ghetto »¹⁷. « Issu de » rappelle constamment l'injonction faite aux arts considérés comme mineurs et a-historiques - puisqu'enfermés dans un passé dénué d'avenir - de s'ouvrir à l'art, le vrai, celui qui s'inscrit dans l'histoire et le récit national. Comme il est toujours rappelé aux jeunes « issus de » l'immigration trois générations après qu'ils ne seront jamais totalement français, qu'ils n'appartiendront jamais au récit collectif et doivent toujours faire la preuve de leur intégration comme manifestation de leur docilité.

Michel De Certeau appelait cela la « beauté du mort » où les arts et les cultures populaires deviennent attractifs qu'une fois éteints¹⁸. Chris Marker le confirme notamment à propos du pillage de l'art

¹⁴ Pablo Picasso, Cité par Florent Fels dans « Propos d'artistes », *Bulletin de la vie artistique*, juin 1923.

¹⁵ Simon Backès, *Chaplin/Keaton, le clochard milliardaire et le funambule déchu*, 52', MK2 TV, 2015

¹⁶ Bodan Litnianski, cité in Olivier Olivier Thiebaut, *Bonjour aux promeneurs ! Sur les chemins de l'art brut*, Editions Alternatives, Paris, 1996.

¹⁷ Julinda Lewis William, « Black dance : a diverse unity », *Dance Scope*, vol14, no2, 1980, p.58

¹⁸ Michel de Certeau, « La beauté du mort » in *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgeois, 1974, (Points Essais), 1993.

africain : « quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture »¹⁹.

Mais l'émergence de formes brutes et singulières nous indique qu'« il se peut que, sur les ruines de la culture, une création d'art renaisse, orpheline, populaire, étrangère à tout circuit institué et à toute définition sociale, foncièrement anarchiste, intense, éphémère, dégrévée de toute idée de génie personnel, de prestige, de spécialisation, d'appartenance ou d'exclusion, de clivage entre la production et la consommation. Ce serait l'avènement d'un homme sans modèles, radicalement irrespectueux et par conséquent créateur »²⁰.

De l'art et du peuple lequel finalement manque le plus à l'autre ? Il est de bon ton, et plus confortable moralement, de prétendre que l'art manque au peuple. C'est ainsi que s'érige l'idéologie néo coloniale envoyant les artistes comme missionnaires civilisateurs au nom de la reconquête des territoires populaires. « On peut penser aussi que c'est le peuple qui manque à l'art, et c'est aux artistes alors de nous le rappeler, eux qui ont recours à son énergie, à sa créativité et à ses ressources, pour renouveler leur inspiration »²¹.

La danse hip-hop reçoit l'injonction de s'ouvrir. « En distinguant art majeur et art mineur, la politique culturelle de l'État a contribué à maintenir les ségrégations culturelles. Elle a établi des échelles normatives de valeur fondées sur la notion vague d'« excellence », dont on peut se demander si elle relève du goût, nécessairement subjectif, ou d'un critère construit par l'esthétique et/ou l'histoire de l'art »²².

Pourtant, loin d'enfermer l'art, le hip-hop et autre art populaire le libèrent du carcan qui le sépare de la vie. Ainsi la danse ne devient pas « art » une fois qu'elle monte sur la scène des théâtres contemporains, l'art existait dès les premières secondes de sueur jetée sur l'asphalte. Elle sera vivante tant qu'elle continuera d'introduire le corps pensant dans l'espace public.

Ce corps acrobate tel un Buster Keaton prend des risques. Parfois maltraité, parfois brisé, « il est projeté avec fulgurance au travers des structures sociales, des mécaniques et des machinations de la société. C'est un corps jeté au monde, et dans le mouvement de sa projection il va précipiter, emballer le monde à l'échelle des grands espaces, de la ville entière »²³.

Dans le cercle hip-hop, dans ce jeu continu d'appel réponse propre à toute forme populaire, le corps du spectateur est mobilisé, il est transporté, il devient lui aussi acteur de ces liaisons et déliaisons sensorimotrices, il est projeté dans cette danse avec le monde.

En créant un nouveau cadre de réception, la danse hip-hop crée un environnement qui ouvre un champ de possibilités sans pouvoir présager de la forme d'apparition et de production des événements, rarement répertoriés dans les lieux dédiés à la culture qui qualifient l'œuvre en fonction des critères d'excellence artistique.

Mais comme le rappelle Jean Dubuffet « L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle ».

¹⁹ Chris Makher, *Commentaires*, Paris, Seuil, 1961

²⁰ Michel Thévoz, *L'Art Brut* [1975], Genève, Albert Skira, 1995.

²¹ Jean Olivier Majastre, *L'art, le corps, le désir. Cheminement anthropologique*, Paris l'Harmattan 2008

²² Jean Caune, « Culture administrée ? Art instrumentalisé ! », *Revue Nectart*, 2017

²³ Simon Backès, *Chaplin/Keaton, le clochard milliardaire et le funambule déchu, 52'*, MK2 TV, 2015

Échapper à la catégorisation de la forme esthétique c'est d'une autre manière revendiquer l'expérience esthétique comme faisant partie du processus artistique et l'art lui-même comme bricolage assumé. C'est comprendre avant tout l'œuvre comme un principe d'accomplissement de ce mouvement. Ce n'est pas refuser une professionnalisation, mais indiquer que les modes de création, de transmission et de diffusion peuvent emprunter des chemins braconniers et, par conséquent, sa propre façon d'organiser, de classer, de hiérarchiser ses modes de validation et de jugement, distincts de ceux du monde de l'art.

Après tout on veut bien accepter de l'art contemporain qu'il développe des œuvres comme processus d'emprunts collages, réappropriation, transformation, rupture, renversement... Alors, la prise en compte de l'aléatoire dans l'œuvre, le dialogue ou la confrontation avec les matériaux bruts, la préférence du processus intuitif à l'ingénierie de projets, l'absence d'appartenance à une école, la revalorisation par le détournement des situations déclassées ou reléguées devraient être des critères tout aussi acceptables d'une mise en œuvre artistique que celle du milieu académique ou institutionnel.

Et si l'on refuse à cet art indiscipliné une autonomie, ce n'est pas pour des critères artistiques, mais politiques couvrant d'autres raisons économiques. Le refus de considérer l'art catégorisé comme mineur, minoritaire, voire communautaire, c'est lui refuser de se constituer comme forme sociale et culturelle totale, un « Tout-Monde »²⁴ dans sa diversité et son universalité.

À la brutalité du monde et des hommes répond l'art porté à mains nues comme une arme. Le collectif de femmes du New Dance Group affirmait dans les années 30 « dance is a weapon », la danse est une arme contre les puissants, une arme pour les dominés, une arme pour l'émancipation des masses. « Alors on va dans les usines, dans les bureaux, dans les rues, on enseigne l'art du mouvement libre, de l'improvisation aux danseurs professionnels comme aux amateurs, enfants, ouvriers ou secrétaires »²⁵.

Le corps politique de la danse et autre art dans l'espace public sont une guérilla en faveur d'un libre accès à l'espace et la culture. « Il est grand temps pour nous, dans la grande tradition de la désobéissance civile, de manifester haut et fort notre opposition à la confiscation de la culture publique par les organismes privés »²⁶. Il nous faut nous emparer du savoir et tous autres matériaux utiles là où ils sont, les diffuser et les partager avec le reste du monde.

« Quand le mouvement ouvrier et les avant-gardes opposent un front commun aux égoïsmes de classe et à la xénophobie, quand le domaine de l'imaginaire et de la création rejoint celui des dignités revendicatives, c'est alors que se produisent des changements de fond dans la société »²⁷.

Hugues Bazin, Intervention à la conférence dansée, « Danse contemporaine, questions d'Afrique », 18 mars 2017, Morsang-sur-Orge (91) sous les auspices des Rencontres Essonne Danse et du centre de développement chorégraphique La Briqueterie (Val-de-Marne)

²⁴ Hugues Bazin « [Art du bricolage, bricoleurs d'art](#) » in *Les cahiers d'Artes* « L'art à l'épreuve du social », Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, pp 95-113.

²⁵ Victoria Phillips Geduld, *Dance is a weapon : le New Dance Group, 1932-1955*, Centre National de la Danse, 2008.

²⁶ Aaron Swartz, *Manifeste pour une guérilla en faveur du libre accès*, Juillet 2008, Eremo, Italie

²⁷ Régis Debray, Ernest Pignon-Ernest, « Relancer le dialogue entre les salariés et les artistes », Le « Monde » du 27032017