

Brunaux H. (2011), « Métissage au corps et construction identitaire : portrait d'un danseur de hip hop », dossier *Les Formes artistiques émergentes en milieu migratoire*, *Revue Horizons Maghrébins* n° 64, Le droit à la mémoire, Presses Universitaires du Mirail, p. 94-104.

Métissage au corps et construction identitaire Portrait d'un danseur de hip hop

Hélène Brunaux



Les expériences artistiques en hip hop, qu'elles soient corporelles ou graphiques, ne cherchent pas à effacer les territoires, à les « recouvrir », même si les principes du collage, de l'accumulation ou du « scratching » en musique pourraient parfois le donner à penser. Certes, les « hip hoppers » s'approprient des espaces, apposent leurs empreintes, leurs traces corporelles et picturales comme des signatures sur les murs des villes revendiquant leur individualité, leur singularité. Mais, à y regarder de plus près, il y a aussi dans cette dynamique une volonté d'interroger les territorialités, de contribuer à ce qu'elles se redéfinissent dans des espaces partagés, où se confrontent différents mondes sociaux ; des espaces où diversité, réciprocité et altérité s'enchâssent dans un ensemble de micro-lieux aux frontières fluctuantes car ce sont des lieux où se modèlent les identités individuelles et collectives. Cet article vise à s'interroger sur les liens entre le processus de construction identitaire des danseurs de hip hop et leurs expériences urbaines de « frottement » entre les mondes sociaux.

L'analyse s'adosse au portrait de Tayeb Benamara, chorégraphe et danseur toulousain d'origine algérienne que nous côtoyons depuis une dizaine d'années et avec lequel nous avons tissé de « l'échange symbolique »¹ puisque nos engagements se sont progressivement « alignés » (Rouilleau-Berger, 1999 : 18) au cours de nos différentes collaborations. A partir de son récit de vie et de son parcours de ville, nous avons mis en évidence l'importance des influences d'autrui et, avec elles, des formes de reconnaissance sur l'orientation de sa « carrière »². Ces formes de reconnaissance concourent à envisager le métissage au corps, le métissage étant considéré comme une pensée de la tension (Laplantine et Nouss, 1997), de la transformation, et de la multiplicité.

Des espaces au corps aux redéfinitions des « formes de sociabilités »

Le développement de la danse hip hop en France est comme le signal d'une appropriation active de l'espace, une manière de créer du sens par des formes corporelles suggestives de ruptures, de chocs et d'inversion des perceptions habituelles, que l'on retrouve dans les principes de construction des figures (Brunaux, 2002, 2010). Par là-même, le traitement des formes de corps s'appuie sur l'utilisation des caractéristiques morphologiques de l'espace de danse. Tayeb Benamara, comme de nombreux danseurs de la première et deuxième génération³, s'est servi des matériaux urbains comme supports pour développer ses compétences gestuelles : *« J'intégrais les lieux où j'allais danser dans ma danse... Je pense, et j'en suis même sûr, que cette danse, sa spécificité, son originalité, c'est qu'elle est née d'observations de l'environnement autour de toi (...) L'idée c'est d'être et d'accepter d'être là où tu es et, en même temps, de transiter par ton corps, c'est-à-dire que je peux transformer ces murs gris en une peinture magnifique... je le fais par le mouvement, une certaine façon de vibrer dans l'espace »*. Dès ses débuts dans la danse, vers l'âge de 16 ans, Tayeb a aiguisé ses activités perceptives par rapport aux qualités de sol ; il s'est appuyé sur les murs comme surface d'action et de réaction ; il a choisi des espaces publics où des vitrines pouvaient lui renvoyer son image, comme des miroirs urbains reflétant ses performances. Comme pour les autres danseurs, une poignée à l'époque, tous les lieux urbains étaient propices à l'entraînement, au « Freestyle » et au « Défi »⁴ : *« On allait sur la place du capitole, la place Occitane, très connue aussi. Devant la Fnac, parce qu'il y avait plein de glaces où on pouvait se voir pendant qu'on s'entraînait. Et il y avait aussi un autre endroit où j'allais, l'aéroport de Blagnac et on s'arrangeait avec les gardiens. On était au calme, le soir, et le sol était très glissant et on pouvait mettre de la musique, on s'éclatait comme des fous »*. Le danseur nous a aussi conduite sur une place dans un quartier piéton de la ville, où se trouvait jadis le conservatoire de danse. Pour lui, comme pour les autres qui l'accompagnaient, c'était un lieu stratégique où il pouvait montrer son écriture motrice aux élèves sortant du conservatoire ; il exposait aux regards ses formes de corps singulières, n'appartenant qu'à lui - en tout cas impulsées par d'autres codes que ceux de la danse classique ou contemporaine, et se mesurait par là-même au monde « légitime » de la danse. Il n'était d'ailleurs pas rare que les apprentis-danseurs les observent à travers une vitre, étonnés par cette drôle de gestuelle acrobatique. En dansant dans la rue, en jouant des matériaux urbains, avec les bancs, avec le sol, Tayeb s'amusait à revendiquer une danse tout aussi performante que la danse classique ou contemporaine ; à remettre en question la légitimité des savoirs savants face à une culture populaire qui n'avait pas à rougir de ses propres codes (Shusterman, 1992).

Partager des espaces...

Les différents modes d'appropriation spatiale que les danseurs vont expérimenter, que ce soit dans leur bloc de cité ou dans les espaces publics du centre ville, peuvent trouver leur origine dans les formes de ségrégation urbaine qu'ils ressentent dans leur quartier. Effectivement, l'originalité des écritures motrices par rapport aux autres styles de danse (modern jazz, contemporaine...), ne résulte pas seulement de l'activation des ressources matérielles de l'environnement. L'espace urbain met en présence différents groupes sociaux, les groupes de pairs, de groupies, mais aussi de spectateurs lorsque les danseurs se produisent au centre ville. Les formes d'engagement et les répertoires de rôles (Hannerz, 1983) que les danseurs mobilisent sont alors des traces de leur positionnement social et de leur perception de l'« Autre ». Ainsi, les rapports aux corps qui se construisent au cours de la socialisation des danseurs, ne peuvent pas être appréhendés sans relation avec les autres car l'altérité influence leurs comportements, mais aussi les réactions plus spontanées qu'ils peuvent avoir dans des situations activant davantage les contraintes sociales. Or, les danseurs n'ont pas aiguisé les

mêmes rapports au corps en fonction de leurs expériences urbaines. Certains utilisent un modèle d'apprentissage par « imitation », motivés par l'aspect technique et esthétique (visuel) de la pratique et s'appuyant sur le visionnage de cassettes vidéos de « battles »⁵ ou de films sur le hip hop. Pour ces danseurs que nous nommons les *Performeurs* (Brunaux, 2002), les jeux de distance et de regards avec les pairs ou les spectateurs d'autres mondes sociaux sont des éléments de la mise en scène qu'ils subissent. Ils vont donner à voir toujours le même type de séquence gestuelle, quelque soit le contexte de pratique. Ils n'innovent pas pour ne pas prendre de risque et si la situation est porteuse de trop d'enjeux relationnels et communicationnels, ils se placent en retrait du cercle de danse, sur sa limite, dans la position de groupie. Ils ne disposent pas des mêmes ressources puisées à partir de l'apprentissage en milieu urbain que le profil du *Cultivé* (op. cit.). Tayeb Benamara est un *Cultivé* et il a totalement incorporé les jeux de regard qui font partie des usages spatiaux impulsés par la situation d'interaction. Il sait s'orienter en fonction des enjeux portés par les situations (se tourner vers un spectateur ou vers un adversaire). Il ne s'enferme pas dans un enchaînement préconçu et est capable de fragmenter sa gestuelle. Si, au cours de l'action, il sent la présence de spectateurs, il peut passer d'un entraînement où l'orientation des figures est secondaire, à un « Freestyle » où elle est importante. Il peut basculer d'un usage récréatif à un usage re-créatif. La différence entre les deux profils réside dans cette propension à s'adapter ou non à la réciprocité en potentiel dans la situation. En d'autres termes, plus les compétences des danseurs reposent sur l'utilisation des ressources de l'espace urbain résultant souvent des formes d'apprentissage et plus ils sont capables de s'adapter aux situations d'interaction. L'imitation ou la reproduction stimulent les ressources relationnelles puisque les *Performeurs*, dans une visée esthétique, ont besoin des pairs pour se comparer et pour progresser. Mais la présence d'autrui impulse aussi des ressources communicationnelles et les interactions vont agir sur la manière d'apprendre des danseurs qui ne peuvent se suffire de l'imitation en fonction du contexte plus ou moins public de l'intervention chorégraphique.

...et les redéfinir dans le « faire public »

C'est ainsi que lorsque les rôles des danseurs se brouillent avec ceux des spectateurs, ils favorisent l'émergence d'écritures collectives de formes de corps. Les participants peuvent alors contribuer à hybrider les gestuelles et à irriguer le spectacle vivant de trajets moteurs imprévus, de déplacements improvisés, car le processus de réciprocité provoque des phénomènes spontanés. Les propositions gestuelles sont mises en partage dans les espaces urbains et les formes peuvent s'y modéliser « en process ». Les expériences artistiques urbaines sont autant de tentatives qui contribuent à interroger les « formes de sociabilités » qui se développent dans la ville (Rémy et Voyé, 1992 ; Rémy, 1998), et les engagements collectifs et individuels qui peuvent s'y rattacher. Dans ce sens, l'espace urbain s'envisage comme un espace de fabrique où peuvent s'activer des rapports aux matériaux urbains autant que des rapports aux « Autres », c'est-à-dire des réciprocités spatiales et sociales.

Tayeb est issu d'une famille ouvrière et la possibilité de pratiquer gratuitement une activité va être fondamentale pour lui comme pour la plupart des danseurs de la première génération. Il souligne ce fait comme une originalité de la danse hip hop : « *Pour l'apprendre il suffit de regarder les copains, la télé, et je peux la pratiquer. Originale aussi dans sa gratuité parce que je peux la pratiquer dehors sans location de salle alors que beaucoup de danses justifient une glace, une barre (...)* On dansait dans tous les quartiers. Nous, on était les représentants de tous les quartiers ; on s'entraînait et on préparait ses "phases"⁶ ». Lorsqu'il se déplace dans les espaces publics du centre ville, il poursuit plusieurs objectifs : d'une part, la recherche de matériaux urbains glissants qu'il ne trouve pas dans son quartier et d'autre part la quête d'un lieu de rendez-vous pratique et « neutre » pour lui et ses pairs, puisque non

stigmatisé et accessible pour tous, via le métro. Mais, ces déplacements au centre ville vont aussi solliciter ses ressources communicationnelles car l'espace public « est par excellence ce qui fait de la ville autre chose qu'une mosaïque de quartiers et un simple agrégat de petits mondes étanches » (Grafmeyer, 1994 : 96). Les acteurs en présence dans l'espace urbain peuvent alors influencer les écritures des danseurs et leurs logiques motrices sous-jacentes en activant des réciprocity sociales. Dans cette perspective, il semblerait que les écritures de danse pouvant s'avérer codifiées pour le néophyte, apparaissent pourtant continuellement réinventées en un savant « métissage » tel qu'il n'est pas simultanéité mais alternance, où rien n'est jamais définitif, absolu, stabilisé, fixé dans l'espace d'un territoire (Laplantine et Nous, op.cit. : 81).

De nouveaux enjeux vont alors se décliner dans l'échange de danse entre les danseurs, les groupies et les spectateurs comme dans un espace circulatoire, où les informations se déplacent et provoquent des réactions. L'idée de « membrane de socialité » (Joseph, 1984 : 98), prend alors tout son sens car elle se retrouve dans le cercle de danse, frontière sur laquelle des enjeux identitaires individuels et collectifs vont se combiner à la subtilité des multiples phénomènes dus aux interactions. Les points de vue sont alors susceptibles de varier en fonction des valeurs que les acteurs projettent autant dans les pratiques que dans les espaces de pratique. Ils varient aussi selon les enjeux objectifs et subjectifs inhérents à l'investissement dans un lieu public pour eux. Si l'on se place du côté des danseurs de hip hop, les espaces publics de centre ville qualifiés de « *haut lieu* », peuvent autant renforcer leur identité collective qu'aiguiser leur processus d'individuation ; cela va dépendre de leurs profils sociologiques. En effet, pour les *Cultivés*, l'espace public peut symboliser un lieu où la « présence légitime de l'étranger (...) y introduit l'ailleurs dans le concret de la quotidienneté » (Rémy et Voyé, op.cit. : 41). Nous pourrions ainsi faire l'hypothèse que les pratiques dans l'espace public contribueraient à défaire certains liens collectifs, à ce que le « nous » devienne « je », pour un profil de pratiquants plus sensible que d'autres aux contextes de double réciprocité (spatiale et sociale). Vivre des expériences sociales dans des contextes variés soutiendrait le développement de l'altérité chez l'individu et, par là-même, son individuation dans la confrontation à la différence. En d'autres termes, la mobilité des danseurs dans des espaces où se croisent d'autres formes de sociabilité influencerait leur construction identitaire et, dans le prolongement, les conduirait à une appréhension plus fine des rapports aux corps, aux autres et à l'art des acteurs d'autres mondes sociaux.

Mobilités et construction identitaire

La danse dans l'espace public stimule les comportements individuels et collectifs différenciés et les tensions qui naissent de leurs « frottements » mettent en exergue les processus de reconnaissance qui traversent le monde du hip hop. Nous pensons à la reconnaissance communautaire recherchée par les danseurs vis-à-vis de leurs pairs lorsqu'ils font œuvre par et dans le hip hop, mais aussi aux processus de reconnaissance institutionnelle (Faure et Garcia, 2005 ; Lafargue de Grangeneuve, 2008) qui les amènent à appréhender les dynamiques des « mondes de l'art » (Becker, 1988) et à s'y professionnaliser. Mais insistons davantage sur les tensions traversées par Tayeb Benamara au cours de sa carrière, à l'interface de formes de reconnaissance individuelle et collective. En effet, pour comprendre comment un artiste se professionnalise, il ne suffit pas d'étudier sa « trajectoire » sociale, c'est-à-dire une construction identifiée dans un processus linéaire de socialisation. Sa carrière se décline sous forme de parcours, souvent sinueux, reflétant des bifurcations dans ses chemins de vie. En analysant autant « les faits objectifs relevant de la structure sociale que les changements dans les perspectives, les motivations et les désirs » (Becker, 1985 : 47), nous avons recherché

comment les événements et les circonstances avaient pu affecter les processus d'objectivation et de subjectivation de Tayeb et, dans le prolongement ses « processus de spatialisation »⁷ (Brunaux, 2010).

Tayeb Benamara est un danseur issu de la première génération du hip hop. Il est né en Algérie et arrive en France à l'âge de trois ans. Son premier souvenir relatant son contact avec la culture est l'émission de télévision « H.I.P. H.O.P. » présentée par Sydney⁸ : « *C'est très simple, c'était un dimanche à la télé il y a eu une émission sur TF1, en décembre 82, à 13H, très précisément. Cette émission qui s'appelait « H.I.P.H.O.P. » qui faisait voir et participer des jeunes qui dansaient une drôle de danse bizarre. Quand j'ai vu ça je m'y suis mis tout de suite, j'ai dit : " c'est pour moi " parce que c'était une réponse à une soif de danser. Une danse où je pourrais peut être dire quelque chose qui pouvait m'appartenir. Je pouvais appartenir aussi à ce mouvement* ». Tayeb habite alors dans une grosse cité d'un quartier excentré de Toulouse. Son père est maçon et élève dix enfants avec son seul salaire, puisque la mère reste à la maison. Il a beaucoup souffert des difficultés financières de son foyer et de la peine de se faire une place dans une si grande famille. D'autant plus qu'il est physiquement chétif et malingre, ce qui contribue à ce qu'il passe inaperçu. Il apprend alors à construire sans cesse des stratégies d'évitement et de protection afin de ne pas se faire trop remarquer car il a tendance à devenir le bouc émissaire des autres enfants à l'école et dans le quartier, relégué dans un rôle discriminant. C'est un paradoxe puisque toutes ses stratégies de positionnement vont devenir une force pour aiguiser ses facultés de communication. Le souvenir de cette époque le renvoie à des visions assez violentes et à un malaise qui pouvait se lire dans son comportement : « *Quand quelqu'un s'approchait trop de moi, je levais les bras devant les yeux pour me protéger, pour ne pas me faire battre, c'était un réflexe. C'était incroyable (...) A l'école, je passais inaperçu, toujours au fond de la classe.* » La possibilité de danser fut pour lui une révélation, lui donnant non seulement accès à une forme de reconnaissance dans un groupe de pairs et à un rôle social valorisé - par rapport au stigmate porté par son rôle de souffre-douleur dans l'enfance, mais aussi à une ouverture culturelle. Il se souvient du premier « Battle » auquel il a participé en 1989, qu'il avait d'ailleurs co-organisé. Événement, car ce fut la première venue en France des danseurs les plus réputés du moment, comme l'allemand Storm qu'il a pu alors côtoyer et qu'il a, en plus, contribué à faire venir. Cette action lui a permis d'aiguiser un nouveau rôle en tant qu'intermédiaire culturel et d'être reconnu et valorisé comme un acteur à l'avant-garde dans le monde du hip hop toulousain. Tayeb Benamara s'est lancé alors totalement dans la culture hip hop en endossant le rôle de passeur et en contribuant à transmettre ses valeurs. La richesse de son parcours de ville soulève à quel point sa danse est singulière et repose sur des modes d'appropriation de l'espace innovant.

Des expériences de la mobilité...

Tayeb va chercher à s'autonomiser de manière précoce en développant des compétences adaptatives grâce à la pratique de la danse, ce qui va l'aider à rompre avec une phase primaire de socialisation (Berger et Luckmann, 1996). En s'affichant dans les espaces publics, en se déplaçant au centre ville, il donne à voir sa danse aux « étrangers », aux personnes qu'il n'a pas l'habitude de côtoyer. Il apprend à jouer du face à face et à se situer vis-à-vis d'autres mondes sociaux. Il monte rapidement un des premiers trio de danseurs dans le milieu toulousain dans les années 1985, et fait la promotion du hip hop dans les discothèques. Le jeune homme de 16 ans sort alors de sa « coquille » et s'engage totalement dans la danse. Il s'appuie sur de nombreuses métaphores lorsqu'il évoque son art : « *Pour moi c'est un espace de liberté, en même temps c'est un...heu...c'est comme un fleuve, il a les rives et ces rives sont des ...peut être des limites. Mais en même temps, si il n'y avait pas ces rives, je m'étalerais et*

l'eau irait n'importe où... donc par rapport à une question d'énergie je vais la lancer dans une certaine direction... ». Les contraintes spatiales et sociales sont pour lui des tremplins et ses déplacements dans différents contextes sont des expériences en action qui lui permettent de consolider son identité, de favoriser la proximité entre identité sociale et identité pour soi. L'enfance douloureuse de Tayeb a très tôt déclenché chez lui des stratégies de retrait et de contournement perceptibles dans la tenue de différents rôles en fonction des contextes sociaux. Le hip hop lui a permis de prendre confiance en lui et d'affiner ses compétences adaptatives sur un terrain déjà favorable à leur développement. Le groupe de pairs de son adolescence a aussi contribué à lui apporter la reconnaissance dont il avait besoin pour s'autonomiser. Néanmoins, c'est en allant se confronter à d'autres logiques de spatialisation, d'écritures motrices, qu'il a pu prendre confiance en lui et gagner en singularité.

En effet, à vingt et un an Tayeb ose répondre à une annonce de stage de formation en danse contemporaine dans une association du centre ville et décide de s'y inscrire : *« Je ne savais pas ce que ce serait ce stage... aucune idée... la danse contemporaine... mais je voulais sortir, apprendre, je voulais essayer. Au début c'était très dur, je me disais : " mais qu'est ce que je fais là ? " Je me suis retrouvé qu'avec des profs de danse. Et le prof qui dirigeait l'atelier parlait bizarrement, mais c'était très imagé, très " Tex Avery ", ça me faisait rigoler. Mais surtout, il me disait que ce que je faisais était intéressant. Je ne comprenais pas tout mais c'était motivant... Alors je suis resté et j'ai continué ».* Tayeb Benamara venait de rencontrer Wes Howard, un des pionniers de la danse postmoderne qui devint son maître, son guide, et celui qui lui permet de progresser d'un point de vue corporel mais aussi réflexif. Ses registres étendus de ressources l'amènent alors à affiner sa manière de communiquer, de réfléchir aux stratégies de présentation de soi qu'il est souhaitable d'emprunter en fonction des contextes. En l'observant dans ce premier stage, Wes Howard a rapidement saisi le potentiel du jeune homme. Une collaboration se met en place assez vite avec un partage des compétences de l'un et de l'autre, ce qui développe encore plus chez le jeune danseur de hip hop l'étendue de ses gammes en tant que chorégraphe, que concepteur, et la mobilisation de ses ressources cognitives. Les deux hommes restent alors associés pendant dix ans en proposant des stages basés sur la « Danse et environnement ». La rencontre de Tayeb Benamara avec Wes Howard est assez tardive, mais la rupture avec le monde social initial « de base » a déjà été entamée bien en amont dans son parcours. Cette rencontre est néanmoins capitale pour lui, car elle le conforte dans ses choix, et sa construction sociale de la réalité s'équilibre autour de ses dimensions subjectives et objectives. Ce qui est remarquable chez Tayeb c'est que malgré un capital scolaire assez faible - il a arrêté l'école à 16 ans, ses diverses expériences de la mobilité l'ont conduit à solliciter de plus en plus ses ressources réflexives. Il a progressivement rattrapé certains registres de son déficit « intellectuel » en étoffant son capital culturel. Il cherche de plus en plus à conceptualiser ses démarches chorégraphiques et à se confronter à des mondes sociaux activant autant le corps matériel que le corps véhicule des émotions. Même si le capital scolaire est un facteur de réussite sociale, les danseurs de hip hop peuvent développer des compétences cognitives et mobiliser leur réflexivité à partir du moment où ils se confrontent à de nouvelles manières d'être, d'agir, de se mouvoir, à partir des interactions sociales avec les acteurs d'autres mondes sociaux. Les interactions deviennent de véritables ressorts pour de nouvelles activités, les amenant à s'enrichir par la confrontation aux propositions des autres individus, d'expérimentations de l'altérité. Les danseurs de l'urbain vont ainsi se construire objectivement une réalité grâce à la confrontation subjectivée avec plusieurs mondes. Comme Tayeb, beaucoup de danseurs de hip hop prennent des cours de danse contemporaine, de classique ou de jazz afin de pouvoir s'améliorer, appréhender d'autres trajets corporels, et proposer des chorégraphies plus abouties. Ils s'éloignent, a priori, des formes d'appropriation spatiale qui les avaient conduits dans les espaces publics. Or, le hip hop est un monde qui s'articule autour de différentes

modalités de pratique qui peuvent se croiser comme nous venons de le montrer, et les unes ne sont pas exclusives des autres, bien au contraire, elles participent de la formation générale du danseur.

...à la culture de soi

Ainsi, les moments saillants dans la « carrière » de Tayeb Benamara correspondent aux rencontres avec des acteurs appartenant à d'autres mondes sociaux. Ces expériences urbaines lui permettent de combiner ses ressources corporelles, sociales, relationnelles et réflexives pour développer des compétences adaptatives favorisant son potentiel de communication et son ouverture aux autres. Il découvre que les expériences dans l'espace public sont « l'objet d'une construction permanente au fil d'interactions qui font se rencontrer des citoyens aux identités différentes dans des lieux de libre accessibilité » (Grafmeyer, op. cit. : 96). Fort de cette faculté à adapter ses trajets moteurs aux exigences des situations *in situ*, il s'appuie sur ses compétences adaptatives pour de nouvelles expériences qui le conduiront à s'enrichir de combinaisons inédites. La démarche chorégraphique de Tayeb s'étoffe alors autour d'un travail sur le parti-pris artistique, où les ressources corporelles s'organisent au service d'une idée, d'une thématique argumentée, toujours liée à l'expressivité : « *Faire découvrir aux autres que le hip hop c'est sa danse à soi... Avoir sa propre danse au service d'une idée artistique. Pas seulement de coller, de revendiquer une identité. Un humain qui a quelque chose à dire avec la danse et pas seulement je défends la cité... La danse et puis voilà ... Avoir un esprit de convivialité, d'amitié, de sympathie, de...de faire du plus avec du moins, de mettre ses problèmes avec le côté négatif que l'on peut avoir de côté et de transformer tout ça dans une dynamo positive pour... passer la main aux autres.* »

Alors que certains danseurs *Performeurs* déclinent des stratégies d'exposition de « soi » pour ne pas être imités lorsqu'ils se produisent devant les autres dans le cercle de danse (contournement, retrait...), les *Cultivés* comme Tayeb appréhendent les espaces publics comme des supports diversifiés d'appropriation artistique. Ce traitement contribue à complexifier leurs engagements lorsqu'ils s'affichent dans la ville et leur culture du « soi ». Si ces artistes sont capables d'ajuster leur comportement aux sollicitations spatiales et sociales de chaque situation, il est vraisemblable qu'ils soient en capacité de reconnaître les changements de cadres de l'expérience (Goffman, 1991). Or la reconnaissance suppose une ouverture vers les autres, une disponibilité, une « écoute », pour reprendre le vernaculaire de la danse. Elle suppose une sensibilité face aux phénomènes de réciprocité spatiale et sociale en potentiel dans les dispositifs *in situ*, qui rendent les usages réversibles. Effectivement, lorsque le danseur est capable de basculer d'un usage à un autre, d'une pratique récréative à une pratique communicationnelle et créative, il répond aux contraintes urbaines en s'appuyant sur les propositions des autres danseurs ou des spectateurs pour transformer ses propres trajets, dans un mouvement d'accumulation. Il transforme ses trajets moteurs au cours de l'action en faisant corps avec les propositions gestuelles des autres acteurs en présence. Il ne cherche pas à incruster son empreinte dans les lieux de danse mais crée de nouvelles signatures dans un processus d'accumulation avec celles des autres acteurs. Chez lui, cela se passe comme si son inscription dans l'espace urbain résultait d'une réappropriation permanente, où chaque trace résonnerait dans la trace suivante, comme une mise en abyme des phénomènes spatiaux et sociaux.

Les effets de la mobilité influencent donc le processus de construction des carrières mais, dans un mouvement réversible, les dimensions urbaines s'immiscant dans les carrières des danseurs au travers de ces expériences, influencent aussi leur futur déplacement sur les réseaux sociaux. Ces compétences leur permettent alors de s'investir dans un rapport

privilegié aux acteurs d'autres mondes, dans un mouvement où les compétences des uns s'imbriquent aux compétences des autres, continuant à alimenter la part créative de chacun d'entre eux. Les dispositifs *in situ* sont alors de véritables lieux de métissage où des comportements singuliers sont susceptibles d'émerger. Singuliers parce qu'ils ne résultent ni d'une fusion, ni d'une fragmentation des engagements, mais bien d'une segmentation issue d'opérations de dialogue entre les individus. Si « le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité », alors les acteurs se construisent des « identités plurielles » en parvenant « à développer plusieurs facettes de leur personnalité » (Laplantine et Nous, op. cit. : 8 ; 29), grâce aux jeux de rôles qui stimulent des formes d'identification. Penser en terme de métissage, c'est penser la superposition des engagements des acteurs appartenant à plusieurs mondes sociaux : « Non pas l'un ou l'autre (...), mais l'un et l'autre, l'un ne devenant pas l'autre, ni l'autre ne se résorbant dans l'un » (op. cit. : 79). Tayeb Benamara continue à danser et à chorégraphier pour tous les styles, à un niveau de plus en plus international aujourd'hui. Les ressources corporelles, affectives, relationnelles et communicationnelles qu'il a su mobiliser dans ses premières expériences urbaines, l'ont ouvert à d'autres formes de pratiques ; il a sollicité son potentiel de réceptivité, d'adaptabilité et de réflexivité ce qui lui permet aussi de commencer à s'insérer sur le segment de nature conceptuelle du monde de la danse, plus institutionnalisé, et à y acquérir une certaine légitimité, pas seulement en tant que danseur de hip hop mais en tant que danseur contemporain à part entière.

Conclusion : penser le métissage à l'interface des rapports aux corps, aux « Autres » et à l'art

Depuis son émergence aux Etats-Unis dans les années 1970, jusqu'aux multiples branches qui se développent au niveau mondial aujourd'hui, le courant hip hop ne fait que questionner les processus de territorialisation portés par ses adeptes. Les expériences créatives qui se développent autour du hip hop se définissent dans la pluralité⁹, et participent à brouiller les territoires des acteurs qui s'y engagent. Même si les genres artistiques semblent parfois évoluer différemment, se démarquant les uns des autres par des processus de transformation parallèles et plus ou moins institutionnalisés (Faure et Garcia, op.cit. ; Lafargue de Grangeneuve, op.cit.), les démarches artistiques « font lieu » dans l'espace urbain des villes grâce aux engagements des acteurs. Leurs mobilités entre les genres artistiques et entre les différents mondes sociaux qui se croisent et s'enchevêtrent, participent des définitions du monde du hip hop au sens large et de la pluralisation du mouvement. De l'émergence d'une véritable communauté construite autour de règles collectives guidant les comportements des jeunes des quartiers¹⁰ défavorisés du Bronx, aux processus migratoires brouillant les repères autant groupaux que territoriaux, ce sont bien aussi les acteurs qui œuvrent aux transformations. Passer par l'analyse des formes de reconnaissance permet de mieux saisir les processus de construction identitaire des danseurs, soit leur capacité (ou non) à s'individualiser par rapport à leur groupe social d'appartenance mais aussi, dans le prolongement, par rapport aux autres groupes sociaux dans un contexte sociétal donné. Relever les points de rupture, les conflits et les tensions qui font « *contraste* » par rapport au « *monde de base* » (Berger et Luckmann, op. cit. : 190), est un moyen de mettre en évidence la dynamique qui conduit les danseurs à s'individualiser tout en se socialisant, à s'autonomiser, à se singulariser. Dans ce sens, Tayeb Benamara nous a cité quelques phrases glanées dans son parcours et qu'il transmet régulièrement lors de ses rencontres avec de jeunes danseurs : « *Il faut accepter de se perdre, se transformer, se changer afin de se donner les moyens de ses rêves, parfois changer de densité, s'alléger en se laissant être AIR, devenir*

dur comme nuage d'altitude, et finalement pleurer comme on n'a jamais pleuré auparavant pour rajeunir dans un autre paysage de ses rêves ».

Si les artistes locaux peuvent être des « passeurs » entre différents mondes sociaux, l'étude montre que cela ne suffit pas pour que la culture se recompose : de nouveaux usages et de nouvelles politiques culturelles semblent envisageables à la confluence de l'art, du social et du politique, à partir du moment où ces artistes semblent capables de circuler aussi sur des segments artistiques de nature différente, véhiculant divers rapports aux corps, aux « Autres » et à l'art. C'est cette circulation qui conditionne l'imbrication des carrières professionnelles des acteurs, et donc l'ampleur des transformations culturelles, sociales et politiques. Pour y parvenir, ils doivent avoir vécu suffisamment d'expériences sociales où s'activent les formes de sociabilité et le partage de compétences entre acteurs sensibilisés à différentes démarches artistiques et modalités de pratique. Ils doivent avoir appris à redéfinir la culture dans un régime de pluralité (Payet, 2002 : 63). La dynamique impulsée par les jeunes à travers les pratiques en hip hop induit une conception de la territorialité caractérisée davantage par sa mouvance que par la fixation défensive sur des prérogatives de territorialisation. Si la circulation des danseurs sur les territoires de la danse contribue à métisser les écritures motrices, il est heuristique d'envisager l'évolution des rapports aux corps dans le monde de la danse via les phénomènes d'expériences migratoires, de mobilités spatiales (nationales et internationales). Grâce à la mobilité des artistes entre les frontières et au jeu des médias, le hip hop concourt aux échanges transnationaux. Nos recherches actuelles se tournent alors vers les phénomènes migratoires et nous cherchons à comprendre en quoi ils participent des transformations et de la pluralisation du monde de la danse. Et, dans un processus inverse, en quoi ils permettent aussi de mieux appréhender les mutations sociales et culturelles qui traversent un contexte sociétal par rapport à un autre.

Bibliographie

- Bazin H. (1995), *La culture Hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Becker H. S. (1985), *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Becker H. S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Berger P. et Luckmann T. (1996), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.
- Brunaux, H., (2002), *Danse hip hop et architecture -Création de sens et sens de la création*, mémoire de DEA en sociologie et anthropologie, Université L. Lumière, Lyon.
- Brunaux H. (2010), *Espace urbain et danses contemporaines. Usages de l'espace et espaces des usages*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Lyon 2.
- Faure S. et Garcia M-C. (2005), *Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.
- Goffman, E., (1983), *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 et 2, Minuit.
- Goffman, E., (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ». .
- Grafmeyer Y. (1994), *Sociologie urbaine*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».
- Hannerz U., (1983), *Explorer la ville*, Minuit, coll. « Le sens commun ».
- Hughes E. (1996), *Le regard sociologique, essais choisis*, textes rassemblés et présentés par J.M. Chapoulie, éd. EHESS.
- Joseph I., (1984), *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Librairie des Méridiens.
- Lafargue de Grangeneuve L. (2008), *Politique du hip hop. action publique et cultures urbaines*, Toulouse, PUM, coll. « Socio-logiques ».
- Laplantine F. et Nouss A. (1997), *Le métissage*, Evreux, Flammarion, coll. « Domino ».

Payet J-P. (2002), « L'ethnicité, c'est les autres. Formes et enjeux de la relation, de l'école aux milieux disqualifiés », in *Ville-Ecole-Intégration Enjeux*, Hors série n°6, décembre, p. 55-64.

Rémy J. et Voyé L. (1992), *La ville : vers une nouvelle définition ?*, Paris, L'Harmattan.

Rémy J. (1998), « Formes sociales et formes urbaines », in *La ville entre ordre et désordre*, Revue Poïesis, n°7, Toulouse, Association d'Etude et Recherche autour de l'Architecture, p. 39-54.

Rouleau-Berger L. (1999), *Le travail en friche. Les mondes de la petite production urbaine*, éd. de l'Aube.

Shusterman R. (1992), *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».



(Photo : F. Hocine)



(Photo : F. Hocine)

¹ C'est-à-dire pour reprendre l'auteure, lorsque « les catégories de perception et d'appréciation du chercheur et des acteurs de terrain sont suffisamment proches, quand ont lieu des actes de connaissance et de reconnaissance mutuelle ».

² Nous envisageons le concept de « carrière » au sens de Hughes, comme le « parcours suivi par une personne au cours de sa vie, et plus précisément au cours de la période de sa vie pendant laquelle elle travaille » (Hughes, 1996 : 176). Cette acception du concept recouvre chez l'auteur une relation indissociable entre l'âge biologique du sujet et les étapes qui vont influencer son parcours, tout au long de sa socialisation.

³ Ce sont ceux qui ont participé à l'émergence de la danse en France dans les années 1980.

⁴ Pour le vernaculaire utilisé en hip hop, voir l'ouvrage de Hugues Bazin (1995).

⁵ Modalité de pratique compétitive individuelle ou collective de la danse.

⁶ Enchaînement de figures surtout dans la technique au sol, en « break ».

⁷ A partir de nos travaux de recherche nous avons défini les *processus de spatialisation* comme les formes d'agencement des procédés d'écritures motrices, qui se déclinent en fonction des enjeux ressentis par les acteurs dans les contextes situationnels.

⁸ Première émission de télévision présentée par un animateur noir en France. Elle devient vite culte et favorise l'expansion du mouvement. La plupart des acteurs figures du hip hop en France ont participé à cette émission centrée sur la danse et le rap.

⁹ Le mouvement articule dès l'origine différents genres artistiques, de la danse à la musique (rap), en passant par les formes d'expression plastiques (graffiti) et les styles vestimentaires.

¹⁰ A l'image dès l'origine de la « Zulu Nation » d'Afrika Bambaataa, prônant la non violence dans le quartier du Bronx.