

Cultures urbaines et hip-hop : regard historique



Nicolas Macé

Les Cultures Urbaines font référence au mouvement hip-hop, qui a vu le jour aux Etats-Unis et s'est développé en France à partir des années 80, mais leur reconnaissance a demandé une quinzaine d'années avant de s'affirmer, notamment au travers des politiques de la ville et de la volonté de réhabilitation des quartiers dits « sensibles ».

Au-delà de l'expression dansée, le hip-hop s'inscrit dans une culture populaire et des expressions artistiques diversifiées. Elles se rassemblent autour de trois pôles : musical (rap, ragga, Dj-ing), corporel (break dance, smurf, hype, double dutch) et graphique (tag, graff), pour former une culture dite « urbaine » qui s'exprime par un langage (*street-language*), une mode vestimentaire (*street-fashion*), un style de vie.

Le mouvement hip-hop fait son apparition dans les ghettos noirs de l'Est des États-Unis. Né dans les années 70 dans le sud du Bronx, il s'est progressivement étendu aux quartiers de Brooklyn, Queens et Long Island puis enfin au reste des États-Unis. La culture hip-hop représentait alors le moyen d'expression d'une communauté discriminée, désireuse de proposer une alternative pacifique à la violence, l'exclusion et la frustration qui dominaient alors dans ces quartiers. La lutte pour l'égalité des droits, la misère sociale - et les fléaux qu'elle génère dans les ghettos où la population immigrante est en croissance - n'est pas étrangère à son expansion.

La naissance au Etats-Unis, un contexte porteur

Entre 1950 et 1960 aux USA, la fracture sociale est nette dans la société américaine. On trouve d'une part une bourgeoisie blanche aisée et d'autre part une minorité noire et latino-américaine en

difficulté. Cette dernière combat pour ses droits et lutte contre la ségrégation raciale, notamment avec des leaders comme Martin Luther King, Malcom X ou les Black Panthers. La situation précaire, l'insécurité et la délinquance génèrent l'apparition de gangs (les Black Skulls, les Latino Kings, les Young Lords...) et de trafics illicites.

Parallèlement, cette diversité permet à New York de devenir un vivier cosmopolite et de connaître un épanouissement culturel grâce à l'arrivée importante d'immigrés de tous les continents.

Dans ce contexte, Clive Campbell, jeune jamaïcain arrivé dans le Bronx en 1967 à l'âge de douze ans, va poser le socle d'une nouvelle expression culturelle. Formé à l'art des *sound systems*, il organise des rassemblements publics pour les faire connaître. Convaincu de l'influence des lignes de basse et de batterie sur le mouvement des danseurs, il décide d'utiliser deux tourne-disques pour le même disque, et alterne l'un et l'autre en répétant le même passage : passage appelé *break* ou *breakbeat*. Très vite, les clubs du Bronx (Twilight Zone et le T-Connection) lui ouvrent leurs portes, sous le nom de scène de *Kool Herc*.



Kool Herc

La *breakdance* est née : une danse au sol caractérisée par son aspect acrobatique et ses figures et qui s'inspire en partie des *funk styles* (*Locking*, *Popping* et *Boogaloo*). Sur les *break-beat*, les danseurs (Breakers-Boys) commencent à inventer leur danse. Les jeunes préparent leur pas pour les mettre à exécution lors de ces soirées. Le *Up Rock* par exemple, mixant la danse et le combat va naître à la fin des années 60. Puis, les jeunes danseurs vont continuer à développer leur expression : passages au sol, pas circulaires, glissades sur le dos, rotations sur la tête...

Certains artistes influenceront ce mode d'expression. James Brown notamment, avec *Get on the good foot* (1972), sera à l'origine d'une danse acrobatique et extrêmement énergique.

Afrika Bambaataa, the *godfather of hip hop*

Le principal fondateur du mouvement hip-hop est Afrika Bambaataa¹ alias Aka Kahan Aasim (de son vrai nom Kevin Donovan), ancien membre du terrifiant gang des *Black Spades*. Suite au décès de son meilleur ami, Soulski, il prend conscience de la stérilité d'une telle violence et décide de fonder, avec des amis musiciens, une association destinée à lutter contre la misère et la violence : *The Bronx River Organization*, rebaptisée quelques temps plus tard *The Organization*.



Pour mener à bien son projet, Afrika Bambaataa va amplifier le mouvement déjà existant des *Sound Systems* et utiliser son influence d'ancien chef de gang pour dialoguer avec la jeunesse et l'amener à sortir de la spirale de la violence et des gangs. Convaincu de l'impact de la musique sur la jeunesse, il crée des clips vidéo et les utilise pour faire passer ce message.

En 1974, il fonde « *The Zulu Nation* »², qui se donne pour objet de « *refuser toute discrimination raciale, de religion ou de politique, s'identifier à des valeurs positives, renforcer un sentiment d'appartenance et détourner l'agressivité, l'énergie négative à travers des défis artistiques* ».

Le but de l'association est de fédérer les gangs et de les organiser de manière positive et non-violente par la pratique de la danse et du graffiti notamment. Bambaataa y impose vingt lois morales destinées à transformer « l'énergie négative en énergie positive ». Son slogan : « *Peace, love, unity and having fun ! Knowledge and Truth !* »³. Le message du « *godfather of hip hop* » est explicite : désirer l'excellence. « *Je suis venu te prendre la tête pour te faire voir ce qu'il y a derrière les étoiles. Laisse tomber les ondes négatives qui guident tes pas vers la violence et suis-nous, tu découvriras alors la puissance de la créativité qui sommeille en toi !* »

La Côte Ouest des Etats-Unis voit également apparaître des danses comme l'*Electric Boogie*, plus connu en France sous le nom de *Smurf*. Les *Electric Boogaloos*, avec Boogaloo Sam, développent la danse debout avec de nouvelles figures (lock, Uncle Sam, wave, moonwalk, stroboscope, robot...).

¹ En Zulu, Bambaataa signifie « Leader affectueux ».

² Il s'agit d'une référence au peuple Zoulou d'Afrique du Sud qui combat contre l'*apartheid*.

³ « *Paix, amour, unité et distraction ! Connaissance et vérité !* »

De nombreux jeunes, principalement noirs et latino-américains, adhèrent alors à cette culture ; d'une part parce qu'elle émane de l'un des leurs, et d'autre part parce qu'ils la croisent, l'apprennent puis la pratiquent dans la rue où ils passent la plupart de leur temps. Dans le sillon des pionniers américains, le mouvement hip-hop va se répandre aux quatre coins du monde pour devenir enfin une culture urbaine importante.

Dans les années 80, New York voit la modification « *underground* » de son paysage urbain par le biais des graffeurs, qui expriment leur art dans les espaces souterrains du métro, malgré l'opposition institutionnelle. Ce mode d'expression se développe également dans la danse et la musique et de nombreux groupes émergent : Rock Steady Crew, Dynamics Rockers, Crazy Breaker, Floor Lords, New York City Breakers... Ils permettent de découvrir des personnalités telles que Frosty Freeze, Crazy Legs, Ken Swift, Pee Wee, Flowmaster, Ken Rock... Dans la lignée de la culture hip-hop (*battles*), de grands duels vont avoir lieu - avec notamment celui qui oppose les Dynamics Rockers et les Rock Steady Crew. Les médias s'en empareront. En 1982, Tony Silver et Henry Chalfant s'associent pour tourner *Style Wars*, un film-documentaire fondateur, exposant les débuts de la culture hip-hop aux Etats-Unis.

Depuis 1990, l'association de Bambaataa, rebaptisée *Universal Zulu Nation*, est contrôlée par un conseil mondial formé d'avocats, de juges et d'artistes.



Ses principales préoccupations sont de rassembler les énergies créatives au sein du mouvement hip-hop et de les décliner en diverses disciplines ; de mondialiser ces nouvelles formes d'art en sillonnant le monde ; de susciter des challenges créatifs pour faire évoluer le mouvement et surtout, comme nous l'avons souligné plus haut, d'apprendre aux jeunes à transformer l'énergie négative accumulée en énergie créative positive extériorisée. En conclusion, contrairement à certaines

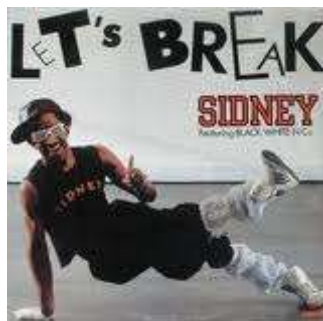
représentations, la culture hip-hop américaine incarne une force porteuse de valeurs de non-violence et de respect.

Toutes ces danses évoquées vont continuer d'évoluer aux Etats-Unis. Par contre, le mouvement va connaître des difficultés en France car les informations manquent : seuls ceux qui arrivent à avoir des cassettes vidéos américaines peuvent s'informer du niveau des américains. Mais, à l'époque, leur format d'enregistrement est différent du format européen et une fois lues, l'image se voit légèrement accélérée. Cela créera un courant de « phaseurs »⁴ allemands très puissant car, s'inspirant des cassettes américaines, ils s'entraînaient en imitant les Américains qu'ils percevaient beaucoup plus rapides.

L'arrivée en France et l'institutionnalisation

Dans les années 80, le mouvement hip-hop va s'étendre en Europe et trouver un écho important dans les banlieues françaises défavorisées. L'explosion des premières radios libres et les tournées d'artistes comme Afrika Bambaataa ou la tournée *New York City Rap* (novembre 1982) vont favoriser sa migration. A partir de 1983, le *graff* devient visible avec les créations des premiers tagueurs français (Bando, Mode 2, CTK, BBC...) sur les quais de Seine. Parallèlement, le *rap* et le *deejaying* commencèrent à se faire connaître. Les contextes sociaux sont certes différents mais les jeunes français, et particulièrement ceux qui sont nés en France de parents étrangers, vont se reconnaître dans la problématique identitaire des *hip-hopers* noirs américains.

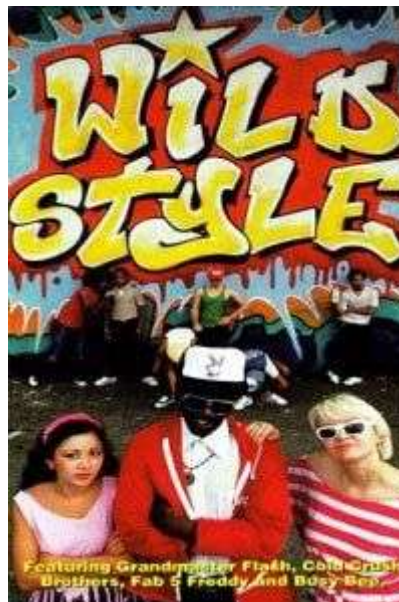
Une émission consacrée à la danse Hip-hop, nommée « H.I.P. H.O.P. », est diffusée sur TF1 de janvier à décembre 1984. Elle est conçue et animée par Sidney (rappeur et danseur), premier animateur de télévision noir en France.



⁴ Nom donné aux danseurs.

Elle invite de nombreux futurs talents⁵ de la danse comme de la musique. Certains jeunes adolescents dansant sur le plateau deviendront des stars du rap : Stomy Bugsy et Joey Starr par exemple. Aussi va-t-elle va représenter un « porte-parole » important de cette danse en la faisant connaître à des millions de jeunes français.

La circulation de vidéos et des films alimenteront cet élan. On peut citer notamment « *Wild Style* » (1983), film mythique qui regroupe toutes les disciplines du hip-hop autour d'une unité de sens et présente ces pratiques de rue comme un « art total ». Les danseurs sont de plus en plus nombreux dans les soirées et les « défis » qui se multiplient, les taggers laissent des traces de plus en plus voyantes sur les murs des villes, le rapp est de plus en plus présent sur les ondes françaises⁶.



Par ce biais et celui des danseurs de *breakdance* et des pionniers du hip-hop français (comme Dee Nasty, Lionel D, PCB, FrankII Louise, Aktuel Force...), la France découvre alors les disciplines de cette jeune culture. Celle-ci, du point de vue éthique et esthétique, s'inscrit dans les préoccupations et les modes de vie de la nouvelle génération et va prendre une place importante sur la scène sociale, politique et artistique. Différentes disciplines du hip-hop émergent alors en fonction de la sensibilité créatrice de chaque acteur :

- la musique hip-hop qui peut se limiter aux seuls *beats* du DJ (Disc Jockey) ;
- la danse hip-hop apparue en France avec le *breakdance* ;
- le rap (*Rythme And Poetry*), forme d'expression vocale sur fond musical appartenant au

⁵ Sugarhill Gang, Kurtis Blow, Afrika Bambaataa, Herbie Hancock, The Breaks, The Tribe, The Art Of Noise, Madonna

⁶ Fin des années 80, premiers free styles de NTM et Assassin Solaar, en direct dans l'émission Deenastyle, présenté par Dee Nasty sur radionova.

mouvement hip-hop, qui propose des couplets rimés séparés par des refrains, accompagnés de rythmes (*beat, scratching, échantillonnage*) ;

- le *slam* où la parole est scandée de façon rapide et saccadée.

Dans le champ culturel et social du début des années 80, les centres sociaux qui œuvraient considérablement pour la création de loisirs en direction des jeunes habitants de cités, vont s'emparer de l'arrivée du hip-hop et participé ainsi à son essor. A ce sujet, Henry Delisle et Marc Gauchée⁷ ont soulevé le versus « Cultures Urbaines/culture rurale » : les premières réputées foisonnantes au regard de la seconde plus traditionnelle et monolithique.

Très vite, face aux problèmes sociopolitiques posés par les banlieux, les politiques se sont approprié les « Cultures Urbaines » par le biais du Contrat de ville⁸. Mais cette logique institutionnelle se voit vite décriée par les associations notamment au regard du délicat montage financier imposé pour l'obtention des subventions.

La plupart des acteurs recensés sont des associations, bien que l'on ne dispose pas de réelles statistiques à ce sujet. Institutionnalisées en 1999 par la Fédération Nationale des Cultures Urbaines, ces associations porteuses se voient missionnées pour promouvoir les cultures émergentes et contribuer au développement de projets fédérateurs : réalisation de projets collectifs fondés sur le partenariat avec les institutions publiques et/ou privées, diffusion de nouvelles formes d'expression. Cette fédération autonome est gérée uniquement par les acteurs de terrain sous l'égide d'une fédération régionale. En 2009, elle fera place à l'Observatoire National des Cultures Urbaines (ONCU), organisme national indépendant de type loi 1901.

L'ONCU, association militante, met en place des programmes pour valoriser les Cultures urbaines, en développant des projets nationaux et en soutenant l'action de terrain, les acteurs et les associations. De fait, elle impose une reconnaissance institutionnelle des pratiques constituant les Cultures Urbaines. L'association a pour objectif premier de permettre leur valorisation et la professionnalisation des acteurs des différentes filières de ce mouvement culturel. Ses missions s'orientent vers le développement et l'aménagement des Cultures Urbaines sur le territoire, la mobilisation des acteurs de terrain qui les animent ainsi que la formalisation des pratiques artistiques à travers des missions de formation, d'étude, de conseil et d'information.

Parallèlement, en juin 2009, la création de la Ligue Française des Sports Urbains (LFSU) apparaît dans le paysage pour promouvoir les Sports Urbains. Elle s'inscrit dans une politique

⁷ DELISLE (H.), GAUCHEE (M.), *Culture rurale, Cultures Urbaines ?*, Paris, Le Cherche Midi, 2006.

⁸ La circulaire du 31/12/1998 précise la définition des Contrats de ville et leurs modalités d'organisation pour la période 2000-2006 : « *Le contrat de ville constitue le cadre par lequel l'État, les collectivités locales et leurs partenaires s'engagent à mettre en œuvre, de façon concertée, des politiques territorialisées de développement solidaire et de renouvellement urbain, visant à lutter contre le processus de dévalorisation de certains territoires de nos villes* ».

ministérielle de développement de ces nouvelles pratiques. A terme, il s'agit également d'aboutir à la lisibilité et la valorisation de ces sports et de leurs pratiquants.

Selon *l'Observatoire National des Cultures Urbaines*⁹, dans les années 2000, les acteurs des Cultures Urbaines se rattachent pour près de moitié au domaine musical et pour près de moitié également à la danse. Bien que ces rattachements ne soient pas exclusifs, on constate d'une part la prééminence du « spectacle vivant » (les *performing arts* anglo-saxons) avec une importance relative plus marquée de la danse, qui reste une spécificité revendiquée du secteur.

On peut rapprocher ce constat de celui de l'intégration de danseurs « urbains » dans les compagnies contemporaines professionnelles. A la fin des années 90, de nombreux chorégraphes s'intéressent aux danseurs hip-hop et les intègrent dans leurs créations. Certaines compagnies renommées, comme celle de Montalvo-Hervieu par exemple qui revendique le métissage des techniques, des supports sonores et des communautés - inscrivent les problématiques urbaines dans leur propos artistique.



1



2

Images :

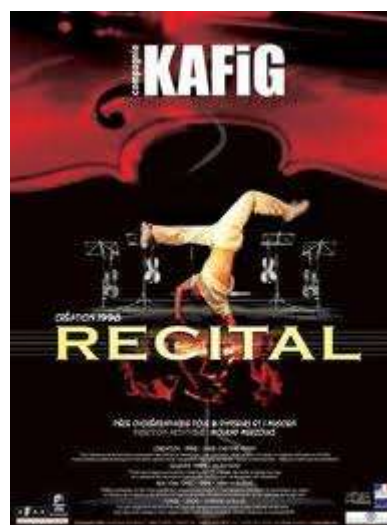
1) *Le banc*, création de Mike Alvarez, Caroline Le Noane et Mendo Mayenge)

2) *Lalala Gershwin*, création de la Cie Montalvo Hervieu

On assiste également à la création des premières compagnies représentatives de ce mouvement comme *Kafig* ou *Aktuel Force* qui ont pu avoir accès aux scènes nationales. Des illustrations semblables sont identifiables en *graffiti* où les productions sont passées du statut de dessins

⁹ Site Internet : <http://www.culturesurbaines.fr/>

« sauvages », souvent interdits, à un statut artistique reconnu (association Aero¹⁰ par exemple).



On pourrait également catégoriser l'essor des Cultures Urbaines à partir de la grille de lecture spatio-temporelle de Lafargue de Grangeneuve, Kauffmann et Shapiro¹¹. Dans leur recherche, ces auteurs caractérisent :

- les années 1980 par l'importance des espaces publics parisiens et la diffusion rapide de ces cultures ;
- les années 1990 par l'ouverture progressive des équipements à cette culture ;
- et enfin les années 2000 par un renforcement simultané de la centralité parisienne et de la multiplication des événements en banlieue et en province.

Pour conclure, on retiendra que les Cultures Urbaines regroupent les manifestations d'expression artistique que l'ensemble des médias classiques a refusé, dans un premier temps, de diffuser. C'est pourquoi, autarciques et autonomes, elles se sont développées dans la marginalité. Comme le souligne justement Augustin : « *Les modèles prédominants des cultures légitimes souvent enfermées dans des sites réservés ne suffisent plus à canaliser la demande et l'on assiste à l'émergence de styles innovants qui, en brouillant les classements d'hier, renouvellent les spectacles et les participations* »¹².

Construite en dehors des institutions et des esthétiques dominantes, pratiques traditionnelles, les

¹⁰ Site Internet : <http://www.aero.fr/>

¹¹ LAFARGUE de GRANGENEUVE (L.), Isabelle KAUFFMANN (I.), SHAPIRO (R.), « Cultures Urbaines, territoire et action publique », <http://culture-et-territoires.fr/Cultures-urbaines-territoire-et.html>, mis en ligne le 18 février 2009. Page consultée 5 mai 2011.

¹² AUGUSTIN (J.-P.), « Géographies culturelles et imaginaires urbains: les cultures périphériques bousculent les cultures légitimes », *Sociopoetica*, vol. 1, n°3, 2009.

Cultures Urbaines s'affirment toujours comme des cultures de la marge, des cultures du métissage où les frontières traditionnelles s'estompent.

Bibliographie

AUGUSTIN (J.-P.), « Géographies culturelles et imaginaires urbains : les cultures périphériques bousculent les cultures légitimes », *Sociopoetica*, vol. 1, n°3, 2009.

DELISLE (H.), GAUCHEE (M.), *Culture rurale, Cultures Urbaines ?*, Paris, Le Cherche Midi, 2006.

LAFARGUE de GRANGENEUVE (L.), Isabelle KAUFFMANN (I.), SHAPIRO (R.), « Cultures Urbaines, territoire et action publique », <http://culture-et-territoires.fr/Cultures-urbaines-territoire-et.html>, mis en ligne le 18 février 2009. Page consultée 5 mai 2011.

