

LA NOUVELLE SCÈNE HIP-HOP

IADU : LE DÉFI
DE L'ÉMERGENCE

**AURÉLIEN DJAKOUANE
ET EMMANUEL NÉGRER**
AVEC LA COLLABORATION
DE SAMUEL LAVAZAIS
ET DAMIEN POTIER





AVANT-PROPOS

Développé depuis 1998 dans une logique d'accompagnement, le dispositif Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines (IADU) tente de répondre à des besoins exprimés par les artistes : conseils, coproductions, résidences, aides à la diffusion, suivis de projet de création... Après plusieurs évolutions successives et à l'aube de ses vingt ans, plusieurs questions se posaient :

- Quels effets le dispositif a-t-il produit en termes de structuration, de professionnalisation et d'autonomisation des artistes ?
 - Comment les besoins des artistes ont-ils évolué entre 1998 et 2015 ?
 - Quels ont été le rôle et l'implication des conseillers IADU dans la réussite du dispositif ?
 - Le dispositif IADU est-il toujours nécessaire tout comme la spécificité d'un accompagnement en danse hip-hop ?
- Quant à l'état des lieux sur le milieu professionnel en général, le nombre de chorégraphes en danse hip-hop s'étant accru depuis dix ans, on peut désormais s'interroger sur le statut et la diffusion des œuvres créées :
- Comment les programmeurs perçoivent-ils la danse hip-hop aujourd'hui ? Et quelle place occupe-t-elle dans leur programmation ?
 - Quel regard les professionnels du spectacle vivant, dans leur ensemble, portent-ils sur la danse hip-hop ?
 - Comment les institutions fondatrices du dispositif IADU perçoivent-elles la danse hip-hop et le dispositif IADU en lui-même ?
 - Quels retours des institutions culturelles telles que les DRAC ou les DAC ?

C'est à de telles questions que l'ouvrage entend répondre. À la demande de la Fondation de France et de La Villette, la recherche conduite par Aurélien Djakouane (sociologue et maître de conférences à l'Université Paris Nanterre) et Emmanuel Négrier (politologue et directeur de recherche au CNRS), avec le concours de Samuel Lavazais et Damien Potier (chargés d'étude), avait pour objectif de produire une évaluation critique du programme IADU, à la lumière de deux problématiques : l'accompagnement des artistes et l'évolution du milieu professionnel de la danse en général.





SOMMAIRE

INTRODUCTION — 6

1. LA DANSE HIP-HOP ET LES INSTITUTIONS — 20

A. MONTANTS ET MODALITÉS DES SOUTIENS DE LA DANSE HIP-HOP — 24

B. LE JEU DES PERCEPTIONS DIFFÉRENCIÉES — 32

C. CRÉATION, DIFFUSION, TRANSMISSION : DES ENJEUX CROISÉS — 41

2. IADU : MODÈLE, ÉVOLUTIONS, ENJEUX — 46

A. IADU AU CARREFOUR DE TROIS PROCESSUS — 50

B. L'ÉVOLUTION DU PROGRAMME — 60

C. CE QU'ACCOMPAGNER VEUT DIRE — 77

3. TRAJECTOIRES DE DANSEURS HIP-HOP — 102

A. APPRENDRE À DANSER : DE L'AUTODIDAXIE AU COURS — 106

B. DEVENIR DANSEUR PROFESSIONNEL — 111

C. LE MÉTIER DE CHORÉGRAPHE — 118

D. LES DANSEURS FACE À L'INSTITUTION — 128

E. PORTRAITS D'ARTISTES — 135

F. IADU, UN MÉDIATEUR ESTHÉTIQUE ET INSTITUTIONNEL — 143

CONCLUSION — 156

1. LA DANSE HIP-HOP, LES POLITIQUES PUBLIQUES ET LA PLACE DE IADU — 160

2. IADU, UN PROGRAMME PARTAGÉ D'ACCOMPAGNEMENT DE L'ÉMERGENCE ARTISTIQUE — 162

3. LES CHORÉGRAPHEs ET IADU : PARCOURS CROISÉS — 167

RÉFÉRENCES CITÉES — 176

ANNEXE I. COMPAGNIES COPRODUITES PAR IADU (1998-2015) — 178

ANNEXE II. LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES — 183

INTRODUCTION

Bien qu'elle suscite l'enthousiasme auprès du grand public, la danse hip-hop demeure scientifiquement mal connue. Cette méconnaissance s'explique en partie par le peu d'intérêt que les pratiques chorégraphiques suscitent en sciences sociales¹. Certes, depuis une dizaine d'années, on observe un regain d'intérêt de la recherche à l'égard de la danse, notamment à travers la question des professions artistiques² ou des publics³. Mais la construction d'une connaissance scientifique de l'univers des pratiques chorégraphiques et des professions qui s'y rattachent reste un chantier en devenir. C'est encore plus vrai pour les disciplines qui se situent en dehors des institutions et des esthétiques académiques. Pour toutes ces raisons, la danse hip-hop constitue un point aveugle de la sociologie des pratiques professionnelles artistiques. Pourtant, cette danse fait désormais l'objet d'un soutien particulier de la part des pouvoirs publics. Mais les acteurs du milieu continuent de construire leur légitimité tout à la fois sur, et en dehors de la scène. C'est toute la singularité de la danse hip-hop et tout l'intérêt d'étudier un dispositif tel qu'Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines (IADU). Créé en 1998 par la Fondation de France et l'Établissement public du parc et de la grande halle de la Villette, ce programme propose de soutenir et d'accompagner la jeune création hip-hop en amenant les chorégraphes à se professionnaliser et à se structurer. Fruit de la rencontre entre une volonté privée (la Fondation de France) et quelques passionnés œuvrant dans un établissement public (La Villette) IADU offre donc la possibilité d'étudier à nouveaux frais les enjeux institutionnels et esthétiques liés à la professionnalisation d'un mouvement artistique issu des milieux populaires. Parce que la danse hip-hop constitue un objet singulier pour le chercheur, il n'est donc pas inutile d'en retracer brièvement l'histoire, la singularité esthétique et la trajectoire sociale. Ce sont ces trois dimensions qui nous permettront de préciser l'approche qui a été la nôtre tout au long de cette recherche.

UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA DANSE HIP-HOP

Le hip-hop ne connaît pas d'historiographie propre. Il est donc difficile de dater précisément son apparition. Toutefois, les observateurs et les acteurs du milieu s'accordent pour constater l'émergence de ce mouvement artistique dans les années 1970 dans le quartier du Bronx de New York, notamment à travers les block parties organisées par le légendaire DJ : Afrika Bambaataa, fondateur de la Zulu Nation⁴. Face à la montée des conflits entre gangs dans les quartiers défavorisés américains, ce mouvement revendique la défense d'une culture commune pacifique : le hip-hop. Celui-ci place l'art comme mode d'expression

1 GERMAIN-THOMAS, P., 2012, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, coll. *La Culture en questions*

2 RANNOU J., ROHARIK I., 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française ; SORIGNET P.-E., 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte ; APRILL C., DJAKOUANE A., NICOLAS-DANIEL M., 2013, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan.

3 GUY J.-M., 1991, *Les publics de la danse*, Paris, La Documentation Française.

4 Mouvement proposant une alternative pacifique aux gangs violents qui contrôlaient de nombreux quartiers défavorisés de New York dans les années 1970.

central, en tant qu'alternative, mais aussi comme symbolisation des conflits entre ces gangs. Plutôt que de s'anéantir dans la violence, ils se défieront dans le cadre de *battles*. C'est en cela que le hip-hop est indissociablement mouvement social et artistique, transfiguration et jugulation de la violence urbaine⁵. En France, la diffusion de la culture hip-hop va d'abord se faire à travers le rap par l'intermédiaire du DJ Dee Nasty, représentant (« Grand Master ») de la Zulu Nation en France⁶ puis par la danse.

La danse hip-hop est une des composantes de ce vaste mouvement artistique qui comprend expression musicale et verbale (rap), expression graphique et visuelle (graffiti) et expression dansée. Historiquement, on distingue les DJ (Disc Jockey qui mixent les disques et font du scratch avec leurs disques vinyles), les MC (Master of Ceremony qui, au micro, animent la foule, chantent et rapent), les B-boys ou B-girls (break-boys qui dansent le break ou d'autres techniques de danse hip-hop) et enfin les graffeurs (qui font des graffitis à la bombe de peinture ou au crayon marqueur). On y ajoute désormais les VJ ou Vidéo Jockeys qui font des créations vidéo à partir d'images animées, le plus souvent, sur une bande son. Aux États-Unis, la danse hip-hop apparaît au début des années 1970 en même temps que les autres composantes du hip-hop. Elle se subdivise en plusieurs styles qui se reconfigurent en permanence. Dans les années 1970, les premiers styles sont l'uprock, le toprock, le breaking et les funk styles⁷ (locking et popping). Le breaking intègre des éléments issus des danses populaires chez les communautés afro-américaines et latino-américaines dans les années 1960 mais s'inspire également des arts martiaux et de la gymnastique. Les pas de danse effectués par James Brown sur « Get on the Good Foot »⁸, en 1972, sont également présentés comme des mouvements fondateurs de la danse hip-hop.

En France, la culture hip-hop fait son apparition au début des années 1980 dans trois espaces différents : les discothèques, les médias et l'espace public⁹. Si plusieurs danseurs américains viennent danser sur les parvis publics dès le milieu des années 1970, c'est surtout l'émission de télévision H.I.P.-H.O.P, en 1984, qui favorisera la diffusion et la popularisation de ce qu'on appelle alors le « smurf »¹⁰. L'émission de télévision permet de toucher un large public mais elle rencontrera un succès particulier auprès de la jeunesse des quartiers populaires des banlieues urbaines qui se reconnaîtront rapidement dans la culture hip-hop. Tout au long des années 1990, de nombreux artistes vont émerger à l'instar de la compagnie historique : Black, Blanc, Beur. La danse hip-hop est aujourd'hui bien intégrée dans le paysage chorégraphique. Elle a réussi le pari de passer de la rue à la scène en s'insérant progressivement dans la programmation des festivals, des centres chorégraphiques et des scènes nationales. La nomination de Kader Attou au Centre Chorégraphique National (CCN) de La Rochelle en 2008, puis celle de Mourad Merzouki

5 MOÏSE C., 2004, *Danse hip-hop respect*, Montpellier, Indigène Éditions, p. 26-28.

6 Pour une histoire du rap en France, cf. HAMMOU K., 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.

7 PABON J., 1999, « Physical Graffiti. The History of Hip-Hop Dance », *DaveyD.com* : <http://www.webcitation.org/5q4R2fdUk> (consulté le 10 novembre 2016).

8 <https://www.youtube.com/watch?v=7WjSICVczY> (consulté le 10 novembre 2016).

9 LAFARGUE de GRANGENEUVE L., SHAPIRO R., KAUFFMANN I., 2008, « Cultures urbaines, territoires et action publique », Rapport au ministère de la Culture et de la Communication, Paris, octobre, p. 6.

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

au CCN de Créteil Val de Marne en 2009, marquent des étapes importantes de la reconnaissance institutionnelle de cette danse.

Aujourd'hui, de nombreux danseurs revendiquent leur affiliation à la culture « hip-hop » et la singularité de leur danse. De nombreux spectacles sont diffusés sous cette appellation à l'instar des deux chorégraphes que nous venons de citer. Il a ainsi suffi de trois décennies pour qu'émergent des artistes en danse hip-hop. Comment expliquer ce phénomène ? Comment les institutions ont-elles participé à cette émergence ? Quel est le rôle d'un dispositif comme IADU ? Toutes ces questions renvoient au processus de qualification artistique de la danse hip-hop, et des danseurs qui la pratiquent. C'est une question centrale de notre recherche. Nous l'aborderons après être revenus sur les composantes de la danse hip-hop.

FIGURES DE STYLE

Comme tout mouvement artistique, la danse hip-hop se reconfigure en permanence. Elle recouvre différents styles, dont le nombre et les caractères spécifiques sont variables et font débat. Se dresse devant l'observateur une multitude de styles « historiques » : *popping*, *locking*, *hype*, *smurf*, *krump*, *voguing*, *house*, *waacking*, *newstyle*... auxquels s'ajoutent les styles personnels de chaque danseur. Toutefois, trois figures de style reviennent régulièrement : les danses debout (*toprock* ou *uprock*), le *breakdancing* (ou *bboying*) et le *New style*. Le *smurf* est le style popularisé par l'émission H.I.P.H.O.P. Il regroupe des figures de danses debout comme les *waves* (ondulations des bras et du corps ou *boogaloo*) et deux autres styles distincts : le *locking* et le *popping*. Le *popping* consiste à exécuter des mouvements rythmés par la contraction des muscles du corps, ce qui permet de donner une gestuelle de robot et de marquer les temps. Le *locking* repose sur des mouvements très fluides mais se caractérise par des arrêts nets des membres. Arrive ensuite, la *hype*, style rebondissant et plus chorégraphié qui favorise la synchronisation des danseurs, très utilisée pour les clips, elle puise certains de ses mouvements dans d'autres danses comme la danse africaine ou le jazz par exemple. Dans les années 1990, apparaissent la *house dance* – issue des clubs de la côte Est des États-Unis – et le *krump* – issu des quartiers de Los Angeles. La *house*, sur la musique du même nom, s'inspire du *locking*, du *popping* et du *break* mais aussi des danses africaines et de la salsa. Plus inclassable, le *krump* caricature l'agressivité avec des mouvements rapides et frénétiques, inspirés de danses tribales africaines. Le deuxième style de danse hip-hop majeur est le *breakdance* ou *b-boying*. Contrairement aux autres styles de danse, le *breakdance* se pratique au sol, avec des appuis sur les mains, les pieds, voire la tête (celle-ci parfois comme seul appui, le mouvement le plus connu étant une rotation rapide sur la tête : le *headspin*) ; les mouvements sont généralement circulaires et s'inscrivent dans un cercle. Troisième grande forme de danse hip-hop, le *new style* marque l'avènement des mélanges de styles et la remise en question des règles chorégraphiques et, indirectement, des autres styles de danse. Chaque danseur peut ainsi s'exprimer à sa façon, variant les styles et les figures. Le *New Style* favorise l'émergence de styles individuels. Le terme « new » ne signifie pas nouveau mais New York où ce mouvement apparaît initialement.

Ce petit aperçu rend compte de toute la richesse et de la complexité de l'objet auquel nous avons affaire¹¹. Il éclaire en outre plusieurs dynamiques. D'abord, la présence d'une nomenclature précise et abondante souligne, d'une part, le lien avec une culture exogène (la référence aux États-Unis est partout présente), et d'autre part, la particularité d'un processus de transmission basé sur l'oralité où le besoin de nommer tout nouveau mouvement obéit à une triple logique de mémoire, de transmission et d'affirmation d'une singularité des pratiques et des artistes. Ensuite, l'évolution des différents styles de danse témoigne d'un processus historique qui favorise l'émergence de la figure individuelle du danseur puis du chorégraphe. On part de la distinction entre la danse debout (*toprock*) et la danse au sol (*break*) pour aller vers la danse à soi (*newstyle*), une danse totalement individualisée et personnifiée. On peut s'interroger ici sur les effets conjoints de l'individualisation des sociétés modernes et de l'institutionnalisation progressive de la danse hip-hop qui, l'une comme l'autre, ont favorisé l'émergence de la figure du danseur et du chorégraphe. L'affirmation d'un style personnel qui marie librement les différents styles du hip-hop peut s'interpréter comme la marque d'une volonté chorégraphique singulière et récente. On retrouve ici une des préoccupations principales de IADU : faire émerger des chorégraphes. Enfin, cette tendance à l'individualisation ne doit pas masquer la dualité qui anime les milieux de la danse hip-hop : entre distinction et imitation. On peut alors apprécier plus justement ce processus d'invention stylistique permanent comme une forme de résistance à la réification académique. C'est ce dilemme, entre institutionnalisation et autonomisation, auquel le programme IADU est confronté.

DE LA RUE À LA SCÈNE

Outre une grande profusion esthétique et chorégraphique, la danse hip-hop se distingue également par ses modalités singulières d'apprentissage et de pratique. Étape incontournable, l'émission culte H.I.P.H.O.P., diffusée de janvier à décembre 1984, a permis à de nombreux jeunes de commencer à danser. Cette dernière devient une référence, au point que son arrêt provoque le désarroi, l'incompréhension du public et de nombreux reproches¹². À cette époque, la pratique est loin d'être structurée et s'organise souvent en groupes, dans des espaces ouverts (parkings, espaces verts, terrains vagues, places...) ou fermés (cages d'escaliers, caves, garages...). Elle se construit alors « dans la rue », espace mythique, matrice et scène, qui devient le lieu de pratiques multiples : entraînements, *battles*, spectacles, etc. ; toutes ces catégories étant poreuses. C'est dans ce cadre que la danse se découvre et se représente.

La rue est alors l'espace que se réapproprient les jeunes d'une manière qui tranche avec l'usage ordinaire¹³. Parce que la danse se pratique dans des espaces partagés entre pairs, l'apprentissage se fait principalement sur le mode de l'imitation et de l'exploration. Si les premiers groupes de pratiquants peuvent être considérés comme des pionniers,

¹¹ Pour plus de détails sur ces différents styles et sur la terminologie propre au hip-hop, nous renvoyons le lecteur directement au glossaire produit par Roberta Shapiro et Isabelle Kauffmann que nous nous permettons de reproduire en annexe.

¹² BAZIN H. *Idem*, p. 29

¹³ LAFARGUE de GRANGENEUVE, et al. 2008, *Idem*

les suivants apprennent bien souvent à partir d'exemples comme les clips musicaux tels ceux de Michael Jackson. Bien qu'informel, ce mode d'apprentissage ne doit pas occulter l'élaboration constante d'un vocabulaire et d'un lexique propre à la danse hip-hop : les mouvements, figures, enchaînements, en plus des styles de danse identifiés, se voient attribuer des noms qui constituent un réservoir technique que les danseurs appellent « les bases ».

Les *cercles* où l'on se défie constituent les premières formes de structuration de la pratique qui sont rapidement formalisées en *battles*. Ces derniers valorisent la virtuosité technique, c'est-à-dire l'enchaînement de mouvements complexes, parfois difficiles à reconstruire à l'œil nu. Elles organisent la pratique de la danse hip-hop en styles, validant les catégories identifiées. Ainsi, on retrouve régulièrement certaines catégories : *popping*, *locking*, *expérimental*, etc. Elles permettent de mieux saisir la pluralité des pratiques qu'englobe l'appellation « danse hip-hop » ; mais toutes ne sont pas reconnues dans les *battles* qui constituent à la fois un espace de formation à l'interprétation et à la chorégraphie. À partir des années 1990, s'ajoute un troisième lieu, celui de la scène. Il faut alors s'interroger sur la superposition et la complémentarité de ces différents espaces, la circulation des acteurs et les formes de légitimité qu'ils produisent, et la place qu'y occupe un dispositif comme IADU.

En effet, l'opposition entre danse de rue et danse de scène ne semble, aujourd'hui, plus très pertinente pour qualifier les mondes du hip-hop. Si, comme nous le verrons dans les parcours de danseurs, l'autodidaxie reste de mise, l'observation des conditions de pratique montre que la transmission informelle sur les dalles de grands ensembles et dans les halls d'immeubles a vécu. Il subsiste certes, ici et là, des lieux de pratique en extérieur et cette danse demeure pratiquée spontanément. Mais de nombreuses associations encouragent les jeunes qui « traînent dans les rues » à venir danser en salle. Le développement massif des cours de danse amateur depuis une vingtaine d'années montre que la professionnalisation du mouvement a relégué la rue au second plan, si bien que le hip-hop n'est plus tout à fait une danse de rue, même si celle-ci demeure la pratique de ceux qui souhaitent rester en dehors de toute institution. À cela s'ajoute un facteur d'intégration professionnelle qui fait de la danse un moyen de « s'en sortir ». Si l'attachement au mythe de la rue persiste, c'est surtout qu'il exprime une méfiance à l'égard des institutions. L'idée selon laquelle la transmission orale et intuitive par la pratique du « cercle », tous les niveaux cohabitent, serait mise à mal par l'enseignement est communément répandue chez les danseurs. Cet attachement – qui traduit la nostalgie d'une origine commune aux pratiquants d'une culture exogène – caractérise une conception réifiée des racines et la peur d'en être dépossédé, oubliant ainsi que la continuité d'une culture passe aussi par des ruptures et des mutations¹⁴. Quoique cette trajectoire de la rue à la scène appartienne en partie au passé, elle contribue à nourrir une distinction entre le social et l'artistique qui se traduit par la persistance d'un triple clivage social, spatial et culturel.

14 CHORON-BAIX C., 2000, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui », *Ethnologie Française*, XXX, 3, p. 357-360



LA TRANSFIGURATION DU HIP-HOP

La pluralité de la danse hip-hop –de ses modes d’expression, de ses espaces de pratiques– n’est pas sans poser le problème de son identification. D’une part, vis-à-vis de ses propres acteurs pour qui l’intégration de certains des styles (*voguing, waacking, house, krump...*) à la danse hip-hop fait débat. D’autre part, vis-à-vis de la danse contemporaine, avec laquelle la différence semble évidente mais dont certains danseurs hip-hop se sont rapprochés au fil des ans sous des formes hybrides, moins faciles à classifier. Le processus de qualification esthétique est un enjeu de compétition entre les différents acteurs des mondes de l’art¹⁵. Quels sont les enjeux de l’attribution d’un label « hip-hop » en danse, du point de vue des acteurs, du point de vue des institutions ? Veut-on toujours se voir attribuer un tel label ? Ce type de questions permet d’analyser, à nouveaux frais, les trajectoires des danseurs hip-hop, et notamment ceux qui ont su se rapprocher de l’institution académique. Comment la danse hip-hop s’inscrit-elle alors dans le paysage de la danse d’aujourd’hui ?

En retraçant les étapes du développement du hip-hop en France, les sociologues Roberta Shapiro, Isabelle Kauffmann et Félicia Mc Carren¹⁶ répondent en partie à cette dernière question. Dès les années 1990, elles observent un double mouvement de transfiguration : les danseurs deviennent artistes et la danse devient un art. Pour Roberta Shapiro, cette transfiguration du hip-hop est en partie le fruit d’acteurs extérieurs au mouvement doté d’un capital social et culturel distinct de celui des jeunes danseurs. L’intégration de la danse hip-hop a également procédé d’une reconnaissance d’institutions supra-locales : sans commande, sans subvention, sans le soutien des structures de diffusion, les compagnies auraient difficilement pu voir le jour, même encouragées par des individus bienveillants. Ne s’étant pas réalisée en interne, dans le champ de la création entre danseurs et chorégraphes, cette reconnaissance procède davantage d’une promotion institutionnelle en partie programmée que d’une intégration artistique spontanée. Comme le suggère Claudine Moïse, la danse hip-hop a servi de support identitaire à ceux qui cumulent relégations territoriales, scolaires, culturelles et ethniques. Expression artistique territorialisée, elle s’appuie sur l’origine sociale de danseurs autodidactes : « Danse du refus, elle est, comme toute expression artistique populaire, instinctive, spontanée, transmise plutôt qu’enseignée »¹⁷. Si le terme « rue » renvoie aux quartiers urbains dits « difficiles », il contient de multiples fantasmes qui participent à l’inscription du hip-hop dans le champ des politiques publiques. Plusieurs travaux décrivent ainsi le processus d’institutionnalisation de la culture hip-hop dans le cadre des politiques de la Ville et de l’Éducation qui témoigne d’une certaine instrumentalisation des cultures urbaines¹⁸. L’art est alors envisagé comme un outil favorisant la paix sociale et le dialogue avec la jeunesse. C’est ainsi bien malgré lui que le mouvement hip-hop se

15 BOURDIEU P., 1992, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.

16 SHAPIRO R., KAUFFMANN I. Mc CARREN F., 2002, *La danse hip-hop. La transfiguration du hip-hop. Élaboration artistique d’une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique du Ministère de la Culture et de la Communication, 206 p.

17 MOÏSE C., 2004, *Danse hip-hop respect*, Montpellier, Indigène Éditions, p. 78.

18 FAURE S., GARCIA M.-C., 2005, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris : La Dispute ; LAFARGUE de GRANGENEUVE L., 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

trouve au centre de l’institutionnalisation de l’expression « cultures urbaines » comme en témoignent les Rencontres (de danses urbaines puis de cultures urbaines) de La Villette entre 1996 et 2009.

En étudiant les interactions entre les acteurs de la culture hip-hop et ceux des politiques publiques, Loïc Lafargue de Grangeneuve s’interroge sur la manière dont le hip-hop va favoriser le rapprochement entre le ministère de la Culture et les autres ministères partenaires de la Délégation Interministérielle à la Ville¹⁹. Pour lui, ce rapprochement est motivé par une volonté de pacification sociale où la légitimation du hip-hop est envisagée comme une solution contre la violence urbaine. Mais ce processus n’est pas anodin. D’une part, l’institution opère sur le hip-hop un processus de requalification artistique en incitant les acteurs du milieu à adopter les codes de la « culture cultivée ». D’autre part, elle favorise une évolution du référentiel des politiques culturelles en passant d’une vision verticale de la démocratisation culturelle à celle plus horizontale de la démocratie culturelle²⁰. Ou pour le dire autrement, d’une logique de qualification culturelle basée sur des labels, des hiérarchies, des réseaux d’experts, une volonté d’exigence, etc. à une logique de légitimation des pratiques artistiques spontanées issues du corps social. Ce processus ne se fait pas sans résistances puisque l’institution n’aura de cesse de vouloir esthétiser le hip-hop pour le détacher de ces pratiques contestataires initiales et le rapprocher de l’académie²¹. C’est donc au prix de ce qui est parfois qualifié de « trahison » que certains acteurs de la danse hip-hop pénètrent dans les lieux institutionnellement prestigieux. Pour Loïc Lafargue de Grangeneuve, ce passage de la rue à la scène traduit un processus de déterritorialisation/reterritorialisation du hip-hop qui favorise l’acculturation des acteurs hip-hop aux codes de l’administration culturelle²². L’évolution contemporaine des pratiques à la lumière d’un dispositif comme IADU interroge sur l’étendue d’un tel constat et sur les limites d’un tel processus.

L’ARTIFICATION : UNE GRILLE DE LECTURE

À côté de la qualification d’une esthétique, se pose la question de la qualification des acteurs et de ce qu’ils produisent. Partir d’un dispositif tel que IADU invite donc à s’interroger sur les processus de professionnalisation artistique, et singulièrement dans les mondes de la danse hip-hop. Nous avons trouvé dans le concept d’artification une grille de lecture intéressante, pour comprendre les tensions liées à la professionnalisation des danseurs hip-hop, et apprécier la singularité du dispositif IADU. Sous ce terme, Nathalie Heinich et Roberta Shapiro désignent un « processus de transformation du non-art en art. »²³ Adoptant une vision essentiellement institutionnelle de l’art, les auteures interrogent la croyance en la valeur supérieure de l’art en le considérant comme une

19 LAFARGUE de GRANGENEUVE L., 2008, *Idem*.

20 CAUNE J., 2006, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble ; LEVERATTO J.-M., 2000, *La mesure de l’art. Sociologie de la qualité artistique*. Paris, La Dispute.

21 DISDIER, E., 2011, Pour une actualisation du regard sur la danse hip-hop, Note de synthèse, ministère de la Culture, 26 p.

22 LAFARGUE de GRANGENEUVE L., 2008, *Idem*.

23 SHAPIRO R., 2004, « Qu’est-ce que l’artification ? » Communication Congrès de l’AISLF, Tours, juillet, p. 2.

activité plutôt que comme un objet. Dans leurs différents travaux²⁴, elles décrivent les dynamiques qui participent à cette transfiguration au croisement de plusieurs opérations techniques, sémantiques, juridiques et institutionnelles, etc. Ces opérations font que le passage à l'art est durable et institutionnalisé. Ce processus renvoie aux négociations entre acteurs sur les échelles de légitimité et les manières de qualifier les nouvelles productions artistiques. Artification et légitimation seraient de fait des processus distincts : « On n'insistera donc jamais assez sur la différence entre le paradigme de la légitimité artistique, une démarche classificatoire qui institue des gradations de valeur à l'intérieur d'un monde de l'art qui serait toujours déjà là, et celui de l'artification qui veut comprendre d'une part la genèse de l'objet d'art ou de l'activité artistique, d'autre part la dynamique de ses conditions de possibilité. »²⁵

Ces sociologues interrogent ainsi l'oscillation permanente de l'activité artistique entre transgression et maintien des frontières. Elles montrent aussi la coexistence de différents paradigmes de l'action publique et reviennent ainsi sur le débat entre démocratie et démocratisation culturelles. Plus anthropologique, le premier considère l'art comme l'expression de groupes ou d'individus socialement et spatialement situés. Ici, la transgression des frontières de l'art se fait au nom du droit à l'expression, de l'authenticité et de la restauration de la dignité. Plus sociologique, le second participe d'un processus de conversion à la culture légitime²⁶ composé d'un corpus d'œuvres à la valeur universelle, indépendantes des propriétés sociales des auteurs et dont il faut favoriser l'accès au plus grand nombre. Là, le maintien des frontières se fait au nom de l'intégrité du corpus et des valeurs de solidarité qu'il véhicule. Le processus d'artification interroge donc l'entrée des formes artistiques dans l'histoire de l'art. Dans le premier cas, il se traduit par l'avènement d'une expression nouvelle, dans le second, par l'enrichissement des œuvres légitimes. La danse hip-hop est un bel exemple de ce double mouvement. Elle a été l'expression d'un groupe social puis a été intégrée au répertoire de la danse « contemporaine » : ses danseurs, sa gestuelle, ses codes ont été récupérés par des chorégraphes contemporains n'appartenant pas initialement au milieu hip-hop²⁷. L'artification fournit ainsi une grille de lecture intéressante pour apprécier l'apport de l'ADU dans la construction d'un référentiel professionnel relatif à la danse hip-hop au cœur d'une double tension : acculturer les danseurs aux codes de l'institution ; acculturer les institutions aux codes de la danse hip-hop.

LE HIP-HOP : DANSE CONTEMPORAINE OU DANSE D'AUJOURD'HUI ?

En dépit de la conscience que nous pouvons avoir des différences entre les termes utilisés pour représenter le hip-hop (danse urbaine, danse d'aujourd'hui, moderne,

24 HEINICH N., SHAPIRO R., 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, Éditions de l'EHESS.

25 SHAPIRO R., 2004, *Idem*.

26 PASSERON J.-C., 1990, *Le raisonnement sociologique. Espace non poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan.

27 SHAPIRO R., 2004, *Idem*.

contemporaine, etc.) et la place qu'il a dans les danses du temps présent, l'usage de tel ou tel qualificatif nous entraîne toujours dans un piège linguistique, pour trois raisons différentes. La première correspond à l'hypothèse culturaliste d'Edward Sapir²⁸, qui indiquait que le choix d'une langue a une influence décisive sur le sens, la représentation du réel. Choisir ainsi pour le hip-hop le qualificatif de « contemporain » a une influence sur le sens que nous lui accordons, notamment au sein de l'ensemble des danses du temps présent. La seconde raison se trouve au contraire dans les travaux de Pierre Bourdieu qui, dans *Ce que parler veut dire*²⁹, indique combien le « choix des mots », derrière l'enjeu linguistique, s'inscrit dans un rapport de domination. Choisir de qualifier le hip-hop de « contemporain » le situe dans un rapport d'homologie avec la danse contemporaine vis-à-vis de laquelle, pourtant, il s'inscrit comme une rupture singulière. Mais si l'on cherche à résoudre cette contradiction (homologie/rupture) en choisissant un autre terme (par exemple : « d'aujourd'hui »), alors on risque d'accorder au hip-hop une position d'infériorité à l'égard de la danse contemporaine (au sens plus restreint), sans pour autant qu'il s'agisse d'un stigmaté qu'avec Erving Goffman, il serait possible de retourner³⁰. Ainsi, dans les deux exemples précités, on a le choix entre la dilution et la dépréciation, alors que l'on cherche à qualifier. La troisième raison est que cette dialectique entre langage et réalité est en permanence en mouvement. Prenons l'exemple de la notion de danse « urbaine », qui est au principe de l'étude de cas que nous présentons dans cet ouvrage : Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines. En quoi ces danses sont-elles urbaines ? Elles le sont sans doute de par leur origine, à l'articulation entre la dimension sociale et morphologique de la ville, encore que les contextes urbains de naissance soient, d'un pays et d'un continent à l'autre, assez différents, comme l'a montré Claudine Moïse³¹. Mais cette identité urbaine conserve-t-elle tout son pouvoir de description ? Sans doute pas si l'on considère les développements actuels du hip-hop, et ses représentations à l'écran, par exemple. Le film *Ceux qui dansent sur la tête*³² montre précisément la fusion qui s'opère entre cette chorégraphie et un contexte des plus ruraux. On peut alternativement considérer que ce fait illustre l'urbanisation généralisée du monde occidental³³, ou bien au contraire que la diffusion du hip-hop comme danse du temps présent s'étend désormais à des configurations sociales et spatiales très diverses. Dans les deux cas, la notion de « danse urbaine » montre ses limites : inanité ou inadéquation. Soit elle ne décrit plus rien de spécifique, soit elle est trompeuse vis-à-vis de la réalité à laquelle elle se réfère. Si l'on ne sort pas du piège linguistique si facilement, c'est donc que les mots

28 SAPIR, E., 1985, *Selected Writings in Language, Culture, and Personality*, Berkeley, University of California Press.

29 BOURDIEU, P., 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard

30 GOFFMAN, E., 1975, *Stigmaté. Les usages sociaux du handicap*, Paris, Éditions de Minuit [1963]

31 MOÏSE C., 2006, « La danse hip-hop d'un bord à l'autre de l'Atlantique », *Études Canadiennes/Canadian Studies* n° 60, p. 939-950 ; voir aussi AZAMBRE, L. *L'évolution du hip-hop depuis sa naissance des États-Unis à la France. Actions Publiques menées vers la danse hip-hop en France*, Mémoire ESARTS, 2016, 175 p. ; Voir également la thèse récente de Louis JESU : *L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*, Université de Lorraine, juin 2016, 506 p.

32 *Ceux qui dansent sur la tête*, film de Magaly Richard-Serrano, 2012

33 BRENNER N., 2013, *Implosions/Explosions: Towards a Study of Planetary Urbanization*, Berlin : Jovis, 2013

ont une portée politique. Il ne s'agit pas simplement d'une remarque sociologique. C'est que l'accès du hip-hop à une certaine reconnaissance institutionnelle ne marque pas une étape décisive dans un continuum historique. Il y a certes les acteurs qui, les premiers, ont participé à cette reconnaissance. Ainsi, Olivier Meyer, directeur artistique et créateur du festival Suresnes Cités Danse (1993) peut-il s'exprimer ainsi, dans les colonnes du magazine La Terrasse :

*[...] Le hip-hop a connu une gigantesque évolution artistique. Je ne peux écouter le mépris de certains quand on voit la diffusion, l'écho public énorme que le hip-hop rencontre. J'entends quelques voix dire qu'il faudrait revenir aux « fondamentaux ». Mais si le hip-hop s'était cantonné à ce qu'il a été à ses débuts, soit une performance impressionnante, très virile, il ne serait sans doute pas ce qu'il est aujourd'hui. C'est-à-dire la possibilité pour les danseurs d'être ensemble sur un plateau, et non plus isolés, de danser à l'unisson ou dans un rapport à l'autre, de pouvoir se toucher et même s'embrasser parfois. Et les femmes sont entrées dans le mouvement. Je ne voudrais pas que ça régresse, que ce qui a émergé revienne à la case départ [...]*³⁴

Mais ce point de vue est loin d'être unanimement partagé, de même d'ailleurs que le discours politique, très développé pendant la période Lang du ministère de la Culture, de reconnaissance en égale dignité de plusieurs formes et sources de création artistique. Ainsi, récemment, le sociologue Jean-Pierre Le Goff peut-il écrire :

*[...] Les comparaisons et les analogies historiques permettent de conférer une filiation et une autorité artistique incontestables à des genres nouveaux qui n'en demandaient peut-être pas tant : « Molière, notre grand Molière, a été nourri du théâtre de rue » et le rap, le hip-hop, la breakdance sont « d'une certaine manière la commedia dell'arte d'aujourd'hui » [...]. Cette confusion démagogique qui se refuse à toute hiérarchie va de pair avec l'idée que la création est désormais à la portée de chacun [...]. Le renversement opéré dans les missions conférées au ministère de la Culture en l'espace d'un peu plus de vingt ans traduit bien la fracture qui s'est ainsi creusée entre l'ancien et le nouveau monde [...]. Entre ces deux époques, la notion d'œuvre s'est trouvée reléguée au second plan, tout comme l'idée de nation, au profit d'un individualisme démocratique d'un type nouveau [...]. Cette confusion entre le social, le politique et le culturel va notamment se traduire par l'institutionnalisation, le soutien financier et la diffusion sur l'ensemble du territoire de créations et de spectacles marqués par une « contre-culture » aseptisée intégrée à l'animation festive du nouveau monde. [...]*³⁵

Aux antipodes d'Olivier Meyer, Jean-Pierre Le Goff fait du hip-hop le symbole de la fin des hiérarchies artistiques – alors même que toute son histoire récente montre l'affirmation d'une orientation chorégraphique. Il en fait la preuve d'une confusion

³⁴ MEYER O., « Célébrer le hip-hop sous toutes ses formes », *La Terrasse* n° 250, 17 décembre 2016 (interview Agnès Izrine), <http://www.journal-laterrasse.fr/guide-par-lamour-de-la-danse>

³⁵ LE GOFF, J.-P., 2016, *Malaise dans la démocratie*, Paris, Stock.

démagogique accordant ses subsides à de l'« animation festive » — au moment même où le hip-hop accomplit un parcours de la rue vers la scène. Sur ce dernier point, d'ailleurs, le hip-hop fait le chemin inverse de beaucoup de disciplines artistiques qui, dans leur propre logique de renouvellement et de démocratisation, cherchent de plus en plus à sortir des lieux consacrés pour faire l'expérience de l'espace public. Il n'est donc nullement besoin d'évoquer les discours – beaucoup plus directs et stigmatisants – de l'extrême-droite à l'égard du hip-hop pour voir que le temps présent n'est pas celui d'une irrésistible légitimation du hip-hop dans les politiques culturelles ou dans la reconnaissance artistique. Et les mots, dans ce concert, ne sont jamais le fruit du hasard. On pourra être convaincu, à la lecture de ce travail, que la place du hip-hop dans le périmètre légitime de ce que l'on pourrait appeler la danse contemporaine lato sensu est désormais acquise d'un point de vue esthétique. Mais c'est un acquis fragile, à la mesure des liens qui unissent un point de vue « purement » esthétique et sa portée nécessairement politique.

UN MOT SUR LA MÉTHODE

Cette étude a reposé sur une double enquête, par questionnaires écrits, d'une part et par entretiens semi-directifs, d'autre part.

Adressée aux institutions qui soutiennent l'activité chorégraphique dans son ensemble, l'enquête par questionnaire nous a permis de broser un état des lieux de la danse hip-hop au sein des politiques publiques. S'appuyant sur un échantillon de 86 réponses, les principaux résultats de cette enquête sont rassemblés dans la première partie de cet ouvrage. Un second questionnaire, adressé aux chorégraphes bénéficiaires du programme IADU, s'est soldé par un échec. Le faible taux de réponse, en dépit de relances multiples, est lui-même un indicateur de la réception du milieu à de telles démarches d'investigation. Nous avons dès lors privilégié la méthode de l'entretien. Au total, 54 ont été réalisés, dont la liste figure en annexe. La plupart d'entre eux ont été de durée relativement longue, le plus souvent supérieure à une heure. Plusieurs interlocuteurs ont été interviewés à différentes reprises. Nous avons interrogé :

23 chorégraphes bénéficiaires de IADU et 2 non bénéficiaires ; 17 acteurs institutionnels du programme (conseillers IADU, partenaires institutionnels du dispositif, membres de la Fondation de France) et 12 autres acteurs culturels divers (diffuseurs, conseillers du ministère et des directions des affaires culturelles des villes, intercommunalités, départements et régions, ainsi que les structures appartenant au domaine de l'éducation populaire et socio-culturelle)³⁶.

Nous avons également eu accès aux archives (bilans d'exercice, documents comptables, fichiers divers) qui nous permettent de développer un bilan quantitatif du dispositif IADU.

³⁶ Les interlocuteurs que nous avons interviewés, parfois longuement et à plusieurs reprises, ont souvent souhaité s'exprimer sans être nommément cités. C'est la raison pour laquelle, en dehors des cas où ils se mettent personnellement en scène, nous les mentionnons de façon générique : responsable danse du ministère (en centrale ou en DRAC par ailleurs) ; responsable de lieu de diffusion, etc.

PRÉSENTATION DE L'OUVRAGE

Cet ouvrage se découpe en trois parties. La première partie s'attache à resituer la relation que la danse hip-hop entretient avec les institutions culturelles. Il s'agit ici d'apprécier les formes de soutien apportées à la danse hip-hop au sein des politiques publiques. Dans un contexte où la reconnaissance institutionnelle semble acquise, à en juger par l'accès de quelques acteurs à des positions prestigieuses, il n'est pas sans intérêt d'évaluer quelle est – au-delà de grands noms en nombre limité – la nouvelle place du hip-hop dans les politiques culturelles publiques. Cela nous permettra aussi, comparativement, d'estimer la contribution que représente le positionnement de la Fondation de France et du Parc de La Villette sur le programme IADU, et d'apprécier une première fois la pertinence des outils développés. Cette partie permet également de comprendre le jeu de positions des acteurs en présence et les représentations associées à la danse hip-hop du point de vue des institutions.

La deuxième partie présente et met en débat le modèle d'intervention que propose Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines, en retraçant ses évolutions et en pointant les enjeux qui se présentent à lui désormais. Cette partie est l'occasion d'aborder la question plus particulièrement le rôle du conseiller et l'accompagnement spécifique que propose IADU aux artistes, tout comme le dispositif partenarial dans lequel il s'insère. L'évolution de chaque instrument d'accompagnement, celle des partenaires et de leurs motivations permettent de dessiner les contours d'un dispositif très original dans le contexte français d'action artistique. Le portrait des chargé-e-s de mission, personnalités centrales de ce dispositif, est un autre outil qui nous permet d'apprécier la singularité de IADU, mais aussi son évolution au fil des mutations de la danse hip-hop au long de ces années (1998-2015). La troisième partie se concentre sur le regard des artistes : leurs trajectoires de formation et d'artistes, leurs revendications, leurs besoins, la manière dont ils perçoivent les évolutions de leur milieu, et les tensions qui l'habitent. Cette partie permet de situer plus précisément l'apport de IADU dans l'évolution de leur carrière professionnelle. Ainsi, elle nous permet d'articuler deux récits : celui des chorégraphes au défi de la scène et celui de l'accompagnement IADU lui-même. Plusieurs portraits de danseurs permettent de rendre compte des changements qui trament ce double récit, et de saisir – sans en avoir une conception trop rigide – des générations distinctes de danseurs et chorégraphes hip-hop. Ils nous conduisent enfin à une analyse documentée de l'efficacité de ce modèle d'accompagnement artistique.



1

LA DANSE HIP-HOP et les INSTI- TUTIONS

Au moment de sa création, IADU s'inscrit dans un contexte historique, social et culturel singulier qui constitue un « moment » particulièrement favorable au développement de la culture hip-hop et tout particulièrement de la danse. Parmi les différentes composantes du mouvement artistique « hip-hop » (musique, graph, danse, DJ-ing), la danse connaîtra une trajectoire distincte et bénéficiera notamment d'une réception plus favorable auprès des institutions, et plus largement auprès des politiques publiques. Par conséquent, la relation que la danse hip-hop entretient avec les institutions s'impose comme un élément central de notre analyse pour comprendre le contexte plus large dans lequel IADU se situe, la pertinence des réponses qu'il apporte, et les perspectives qui peuvent ou non s'offrir à lui en termes de partenariats.

Pour cela, nous croiserons les résultats de l'enquête en ligne menée auprès de divers interlocuteurs institutionnels (collectivités territoriales, services déconcentrés de l'État, lieux de diffusion/création, etc.) et ceux issus des entretiens menés auprès de ces mêmes personnalités. Comme dans la partie précédente, nous construirons notre argumentation en deux temps. D'abord, en dressant un panorama quantitatif des modalités de soutien à la danse hip-hop en éclairant plus qualitativement les priorités de chaque secteur institutionnel. Ensuite, nous envisagerons la relation avec les institutions d'une manière plus qualitative en mobilisant davantage la parole des acteurs. Ce second focus nous permettra d'observer un jeu de positionnements différenciés et d'apprécier la nature des représentations qui gravitent autour de la danse hip-hop d'une part et de IADU d'autre part.



Rappel des données quantitatives

Diffusée auprès de 452 opérateurs culturels¹, l'enquête par questionnaires s'appuie sur un échantillon de 86 réponses (19%). S'il interroge les limites de notre démarche d'investigation, ce résultat peut également traduire le faible intérêt que les acteurs institutionnels portent à la danse hip-hop. Cet échantillon est néanmoins suffisant pour tirer un certain nombre d'enseignements et dresser un état des lieux du secteur. En effet, la diversité des répondants nous offre un aperçu intéressant des types de positionnement et des perceptions différenciées de la danse hip-hop par les opérateurs culturels.

T0. Les différents opérateurs ayant répondu à l'enquête

Type d'opérateurs	Effectifs	Fréquence
Collectivité territoriale	21	24 %
Lieu de diffusion-création	18	21 %
Association départementale ou régionale	15	17 %
Structure d'éducation populaire (MJC)	13	15 %
Service déconcentré de l'État	10	12 %
Divers	9	10 %
Total	86	100 %

¹ Lieux de diffusion/création (Scènes nationales; CDN; Scènes conventionnées; Centre de Développement Chorégraphiques; Centres chorégraphiques nationaux; festivals...); Compagnies; Services culturels de collectivités (Métropoles; Départements; Région); Services centraux et déconcentrés de l'État (DRAC, DRJS); Associations départementales et régionales de développement culturel; Sociétés Civiles...

Trois types d'opérateurs retiendront particulièrement notre attention ici : les structures d'éducation populaire (qui ont joué un rôle historique dans l'émergence et la reconnaissance de la danse hip-hop); les lieux de diffusion et les collectivités territoriales. Ces trois opérateurs ont chacun joué un rôle décisif dans la diffusion du hip-hop en France, qu'il s'agisse d'en promouvoir la pratique auprès des jeunes pour les Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC); d'assurer la diffusion de ces créations pour les lieux de diffusion ou de soutenir la création artistique pour les collectivités. Le rôle des associations départementales ou régionales pourra également être apprécié au regard de leurs diverses missions d'expertise et de promotion de l'activité artistique tout comme celui, nécessairement singulier, des services déconcentrés de l'État.

A. MONTANTS ET MODALITÉS DES SOUTIENS DE LA DANSE HIP-HOP

1. UN FINANCEMENT FRAGILE OÙ IADU SE DISTINGUE

Conformément à ce que nous apprenait un responsable danse du ministère de la Culture, la danse hip-hop concentre environ 10 % des moyens consacrés à la danse par les différents opérateurs publics. Comparativement aux trois autres grands genres de danses soutenues par les opérateurs publics (classique, jazz, contemporain), et toutes choses égales par ailleurs, la danse hip-hop reste encore faiblement soutenue.

Pour apprécier plus justement ces résultats, il faudrait les observer dans le temps afin de mesurer l'évolution de la place que la danse hip-hop occupe, par exemple, dans les programmations des lieux de diffusion ou les festivals, en dehors des quelques rares espaces qui lui sont dédiés comme le festival Suresnes Cités Danse par exemple.

Si toutes les précautions s'imposent pour interpréter ce résultat, il donne toutefois une indication de la place que les institutions accordent à la danse hip-hop et, en creux, de la manière dont celles-ci perçoivent l'importance du hip-hop dans la scène chorégraphique nationale. En outre, ce résultat tranche avec l'importance quantitative des publics concernés par cette danse (les pratiques amateurs par exemple) et la place qu'elle occupe dans l'espace médiatique.

T1. Budgets moyens consacrés à la danse par les différents types d'opérateurs

	Budget danse	Dont danse hip-hop
Moyenne	466 614 €	56 267 €
Médiane	115 000 €	20 000 €
Minimum	0,00 €	0,00 €
Maximum	4 920 000 €	700 000 €

Par ailleurs, ce résultat nous permet d'apprécier la contribution économique de IADU au secteur de la danse hip-hop. En effet, à partir des deux principaux outils que sont les coproductions et les résidences – et sans valoriser l'accompagnement et le conseil comme tels – on peut estimer l'apport financier de IADU à hauteur de 120 000 € par an en moyenne : 80 000 € de résidences valorisées et 40 000 € de coproductions. Comparativement, IADU soutient deux fois plus la création en danse hip-hop que la plupart des opérateurs culturels toutes catégories confondues. Certes, ce résultat ne doit pas masquer la grande hétérogénéité des soutiens financiers dont il est question ici, mais il permet d'apprécier en creux l'apport spécifique d'un dispositif tel que IADU dans le soutien matériel apporté à la danse hip-hop. On peut d'ailleurs s'interroger sur la dépendance du secteur à son égard.

2. DES DIFFÉRENCES SECTORIELLES FORTES

T2. Budgets moyens consacrés à la danse suivant le type d'opérateurs

Type d'opérateurs	Budget danse	Budget hip-hop	% Hip-hop
DRAC	1 132 900 €	109 444 €	10 %
Collectivités territoriales	608 234 €	103 631 €	17 %
Lieux de diffusion-création	552 688 €	26 714 €	5 %
Structures d'éducation populaire	30 542 €	12 000 €	39 %
Agences départementales ou régionales	83 644 €	18 314 €	22 %
Moyenne	466 614 €	56 267 €	12 %

En toute logique et conformément à leurs activités respectives, l'implication financière des différents opérateurs n'est pas la même. En volume, les DRAC et les collectivités territoriales sont celles qui soutiennent le plus la danse hip-hop. Leur niveau d'investissement moyen dépasse légèrement les 100 000 €, soit un montant encore inférieur à l'apport estimé de IADU. Il montre

toutefois que ces deux types d'institutions, par leur ancrage territorial, pourraient devenir des partenaires intéressants pour asseoir localement le dispositif IADU. Nous le verrons plus loin à propos de leurs modalités d'intervention. Le niveau d'investissement des trois autres types d'opérateurs que sont les structures d'éducation populaire, les lieux de création/diffusion et les agences territoriales reste très inférieur.

Toutefois, si l'on raisonne maintenant en termes de proportion, le rapport de force s'inverse. D'un côté, on remarque l'investissement important des structures d'éducation populaire en matière de danse hip-hop suivant en cela une logique de compensation de l'offre institutionnelle positionnée sur le terrain des pratiques amateurs et du soutien à la jeunesse. Et de l'autre côté, les agences départementales ou régionales qui tentent de concilier soutien aux pratiques d'éducation artistique et soutien à la création, l'une étant la source de l'autre et l'autre la réponse à la première. Seuls les lieux de diffusion/création apparaissent moins investis à tous les niveaux. Deux hypothèses peuvent être ici formulées. Soit il s'agit d'un manque d'intérêt relatif à la danse hip-hop qui peut traduire une déconsidération de cette esthétique tout autant qu'un affaiblissement de la création en danse hip-hop par manque de producteurs; soit il s'agit de difficultés à évaluer la qualité artistique de la danse hip-hop dans une offre encore mal repérée et en manque d'indicateurs objectifs. Probablement les deux mais la dernière hypothèse permettrait d'envisager d'accentuer la communication autour de IADU en tant que « marque de fabrique » ou « label » de qualité. L'analyse financière permet de pointer des investissements sectoriels très différenciés. Il convient donc d'éclairer les trajectoires d'implication des différents types d'acteurs institutionnels en présence à la lumière des outils mobilisés par chacune d'elle pour soutenir la danse hip-hop et des régimes de justification afférents.

3. UN DÉFICIT DE DIFFUSION

Les différentes formes de soutien accordées à la danse hip-hop se répartissent autour de trois grandes catégories : le soutien à la création dans lequel on peut inclure les résidences; le soutien à la diffusion dans lequel on peut inclure la programmation; et enfin le soutien aux pratiques en amateur. D'autres formes d'intervention existent comme l'aide au fonctionnement ou le développement de formations professionnelles mais dans des proportions que notre étude ne nous permet pas d'analyser.

T3. Les différentes formes de soutien suivant le type d'opérateur

Type d'opérateur	Effectifs	Fréquence
Soutien à la création	70	39 %
<i>dont aide à la création</i>	41	23 %
<i>dont résidence</i>	29	16 %
Soutien à la diffusion	48	26 %
<i>dont programmation de spectacle</i>	39	21 %
<i>dont aide à la diffusion</i>	9	5 %
Pratiques en amateur	38	21 %
Divers	26	14 %
<i>dont aide au fonctionnement</i>	9	5 %
<i>dont formation professionnelle</i>	8	4 %
Total / réponses	182	100 %

Interrogés : 86 / Répondants : 79 / Réponses : 182
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

Ce premier panorama livre déjà quelques enseignements. Tout d'abord, le soutien à la danse hip-hop se manifeste essentiellement sur le secteur de la création. Somme toute logique, ce résultat témoigne indirectement d'une forme de reconnaissance et de légitimité esthétique de la danse hip-hop auprès de certaines institutions. Ensuite, le contraste avec le soutien apporté à la diffusion est saisissant. Certes, la programmation constitue l'instrument le plus fréquemment utilisé mais l'aide à la diffusion en tant que telle apparaît très en retrait. Si ce résultat rappelle ici les difficultés de structuration que connaît le secteur de la danse hip-hop, il pointe également une carence symptomatique : le manque de visibilité du secteur et l'atonie des réseaux de diffusion. Il s'agit ici d'un enjeu de taille compte tenu des difficultés du milieu du hip-hop à accéder aux scènes publiques. De ce point de vue, on comprend toute la complémentarité des outils d'accompagnement proposés par IADU et la fragilité dans laquelle il se trouve depuis la fin des Rencontres de La Villette qui lui assuraient un espace de diffusion de premier plan et des moyens de production indispensables.

4. DES FORMES DE SOUTIEN ET DES VISIONS DIFFÉRENCIÉES

En accord avec les données budgétaires, les différentes formes de soutien à la danse hip-hop varient en fonction des opérateurs. Les DRAC, entraînant les collectivités territoriales dans

leur sillage, s'orientent davantage vers un soutien à la création ou plus directement un soutien au fonctionnement. En toute logique, les lieux de diffusion/création et structures d'éducation populaire orientent leurs actions respectives vers leur cœur de métier : la diffusion pour les premiers, les pratiques amateurs pour les secondes. Le positionnement des agences départementales ou régionales est plutôt singulier et s'articule à la fois sur le volet de la diffusion, des pratiques amateurs, et de la formation professionnelle.

T5. Les différentes formes de soutien selon les types d'opérateur

Type d'opérateur	Diffusion/ Programmation	Création/ Résidence	Pratiques amateurs	Fonctionnement	Formation pro.	Total
DRAC	0	55	18	27	0	100
Collectivité territoriale	29	38	19	12	2	100
Lieu de diffusion-création	52	31	17	0	0	100
Éducation populaire	28	17	56	0	0	100
Agence départ./région.	35	19	35	0	12	100
Moyenne	33	31	27	6	3	100

En dépit de sa médiatisation et de son vivier créatif, la diffusion semble constituer la difficulté majeure à laquelle la danse hip-hop doit faire face aujourd'hui. Les différents opérateurs apportent donc une contribution complémentaire au soutien de la danse hip-hop. Il n'en demeure pas moins que leur implication respective reste très sectorisée, partielle et donc peu pensée dans une forme de concordance. C'est ce que nous enseignent les différentes logiques d'intervention que nous allons pouvoir éclairer secteur par secteur.

L'éducation populaire et la jeunesse

Les structures d'éducation populaire telles que les MJC ont compris très tôt la nécessité de soutenir la danse hip-hop pour fédérer un public de jeunes qui avaient délaissé leurs établissements par manque d'offre culturelle à leur convenance. La danse hip-hop a été perçue comme une opportunité de répondre à une aspiration générale de la jeunesse qui transcendait les milieux sociaux.

« Quand la danse hip-hop fait son apparition dans la Biennale de Lyon, et là, ça a été le déclic chez les jeunes. Ils ont tous voulu faire ça. Du coup, on ouvre des cours et on commence à réfléchir

à des parcours de professionnalisation en lien avec le national et l'INJEP. Au niveau fédéral, on développe les premières formations de formateur avec l'Arcade à Aix (Agence régionale N.D.L.R.), on s'est inscrit dans cette lignée de former des formateurs, des profs de danse et sur la question de l'accompagnement artistique et culturel. [...] Aujourd'hui, l'idée pour nous, c'est de toujours penser à la culture hip-hop, son histoire, ses valeurs. C'est cela qu'il nous semble important de transmettre parce que c'est ce qui nourrit les jeunes qui ne sont plus connectés avec ce patrimoine, cette culture, cette histoire. Aujourd'hui tout est ouvert, les danses se mélangent plus vite... C'est plus de la danse urbaine que du hip-hop qu'on voit. Le métissage a opéré, c'est bien mais du coup, on est loin des origines. Chacun cherche une façon de se démarquer... Pourtant la danse reste un moteur fort chez les jeunes. Et puis, faut pas oublier que le rôle de pacification sociale qu'on a voulu faire jouer au hip-hop est toujours présent. La danse, reste un moyen d'expression fort chez les jeunes en général, plus que les mots et la parole. Ils veulent toujours faire du hip-hop. Tous les jeunes de quelque milieu que ce soit. » (Acteur de l'éducation populaire)

Même s'il s'agit ici avant tout de soutien aux pratiques amateurs plus que de soutien à la création, les structures d'éducation populaire constituent le secteur qui, proportionnellement à ses moyens, investit le plus dans la danse hip-hop. Avec 39 % du budget accordé à la danse, le hip-hop fait figure de secteur prioritaire compte tenu des nombreuses danses enseignées dans ces établissements.

Les agences territoriales : entre diffusion et pratiques amateurs

Arrivent ensuite les associations départementales et régionales. Les premières se sont emparées de la danse hip-hop à travers un double objectif : celui du soutien aux pratiques amateurs (parfois en lien avec le schéma départemental des enseignements artistiques dont les conseils départementaux ont eu la charge officielle en 2005²) ; et celui du soutien à la diffusion artistique. C'est aussi sur ce terrain que les associations régionales ont parfois abordé la question de la danse hip-hop, notamment au travers des dispositifs d'aide à la structuration ou d'aide à la diffusion.

« C'est vrai qu'en tant qu'agence départementale, on a un rôle important sur les pratiques amateurs auprès des conservatoires, des écoles associatives, même avec l'Éducation nationale. C'est

² Aux termes de la loi du 13 août 2004 relatif aux libertés locales

historique au réseau, et ça s'est renforcé avec la loi de 2005 sur les schémas départementaux des enseignements artistiques. Mais, nous ici, on a une trajectoire singulière et le soutien à la diffusion reste un de nos leitmotivs. On a un équipement de 780 places, au départ c'est un théâtre missionné qui aurait dû devenir une scène nationale mais c'est une autre histoire. Bref, on met en place des plateaux danse dès 1986 à la faveur du recrutement d'une conseillère artistique en danse contemporaine [...]. D'emblée, cette personne s'intéresse au hip-hop qu'elle considère comme faisant partie de la danse contemporaine, et participe à faire émerger la compagnie Révolution d'Anthony Egéa et d'Hamid Ben Mahi en les encourageant à se former. [...] Aux côtés des plateaux, on développe donc des ateliers de pratiques amateurs pour les jeunes. Aujourd'hui, le soutien s'organise entre deux pôles. D'abord, la coproduction, la diffusion, des résidences. Puis, l'éducation artistique, les pratiques et la médiation ; c'est le volet culture et lien social. » (Directeur d'agence départementale)

Les collectivités territoriales : des actions à multiples facettes

Comme on l'a vu dans la partie budgétaire, l'implication des collectivités territoriales est ambivalente. D'un côté, elle concentre des moyens qui, comparativement aux autres opérateurs, font partie des plus importants. D'un autre côté, le pourcentage de cet investissement reste dans des proportions relatives. En outre, l'implication des différentes collectivités n'est évidemment pas équivalente. Là encore deux types de regard sont nécessaires. En proportion, l'action des communes se révèle prépondérante avec un financement consacré au hip-hop qui compte en moyenne pour 50 % des budgets qu'elles consacrent à la danse. Ce dernier résultat nous permet de rappeler que la danse hip-hop s'est historiquement développée dans le cadre des politiques de la Ville (dans les années 1980) et non des politiques culturelles. En volume en revanche, ce sont les conseils régionaux qui investissent davantage dans la danse hip-hop (174 000 € en moyenne), sans doute parce qu'ils ont trouvé dans cette esthétique un secteur de compétence qu'ils n'avaient pas à disputer à l'État.

En conséquence, si les villes peuvent s'avérer des partenaires pertinents dans l'hypothèse d'un élargissement des formes de financement du dispositif IADU – notamment en raison du fait qu'il s'agit d'un secteur prioritaire – il faudra également regarder du côté des régions dont l'investissement en termes de soutien à l'activité chorégraphique s'avère plus volumineux et sans doute mieux structuré.

T6. Budgets moyens consacrés à la danse suivant le type de collectivité

Type de collectivité	Budget danse	Budget hip-hop	% Hip-hop
Commune	50 000 €	28 500 €	57 %
Conseil départemental	111 000 €	26 000 €	23 %
Conseil régional	983 767 €	174 191 €	18 %
Intercommunalité	80 000 €	7 000 €	9 %
Moyenne	466 614 €	56 267 €	12 %

Si l'on s'intéresse désormais aux types d'actions menées, on s'aperçoit des différentes orientations des politiques culturelles de chaque collectivité. Dans le sillage des services déconcentrés de l'État, les régions interviennent essentiellement sous la forme d'aide à la création, et dans une moindre mesure, sous forme d'aide au fonctionnement pour des compagnies repérées. Un autre aspect de l'intervention régionale, telle que confortée par les récentes réformes territoriales, c'est son ancrage sur les dimensions de formation professionnelle et d'emploi. On sort ici du strict cadre des politiques artistiques, mais c'est peut-être pour leur donner de nouvelles ressources ou pistes stratégiques. De l'autre côté, les communes orientent leur action essentiellement autour de la diffusion. C'est aussi le cas des intercommunalités dont le soutien semble ici se scinder en deux pôles : diffusion et pratiques amateurs. Elles rejoignent sur ce dernier axe les départements à la suite des schémas d'enseignements artistiques qui représentent leur principale compétence obligatoire en matière de spectacle vivant. Assez souvent d'ailleurs ces schémas sont mis en œuvre en partenariat avec des intercommunalités ou des regroupements de communes, notamment en raison de leurs nouvelles attributions concernant les conservatoires à rayonnement intercommunal.

T7. Les différentes formes de soutien selon le type de collectivité

Type de collectivité	Création	Diffusion	Pratiques amateurs	Fonctionnement	Formation pro.	Total
Commune	25	50	25	0	0	100
Conseil départemental	31	23	31	8	8	100
Conseil régional	48	26	9	17	0	100
Intercommunalité	0	50	50	0	0	100
Moyenne	38	29	19	12	2	100

Ici encore, pour IADU, deux partenaires institutionnels semblent plus nettement se détacher avec d'un côté les régions qui interviennent sur le volet création, et les communes (voire les intercommunalités) sur le volet diffusion. Ici comme ailleurs, le volet pratiques amateurs, bien qu'il ne figure pas parmi les préoccupations de IADU, peut également représenter une opportunité en matière de veille (rester au contact du vivier) ou encore sur l'épineux terrain de la formation (l'enseignement) qui représente, en danse particulièrement, une voie essentielle de subsistance et de reconversion des danseurs. On voit à ce sujet que le lien entre les compétences des régions en matière de formation professionnelle et leur soutien au hip-hop par ce biais n'est pas fait.

Les DRAC : entre création et structuration

Les services déconcentrés de l'État occupent une place singulière. Leur investissement concernant la danse hip-hop est, en volume, équivalent à celui de l'ensemble des collectivités territoriales sans pour autant, proportionnellement, dépasser les 10% du soutien à la création chorégraphique dans son ensemble (T2). Ce soutien se manifeste essentiellement sous la forme d'aide à la création et plus ponctuellement sur l'aide au fonctionnement de compagnies spécifiquement repérées. Il n'est cependant pas aussi institutionnalisé qu'on pourrait le croire. Le manque d'expertise en danse hip-hop nuit manifestement à sa reconnaissance parmi les comités qui décident de l'attribution des aides. L'enjeu est double ici. Du côté des artistes, accéder au financement d'une DRAC, et par extension de l'État, c'est s'ouvrir les voies d'une reconnaissance et d'une légitimité institutionnelle. Du côté des institutions, c'est aussi envoyer un signal doublement positif au milieu artistique d'une part et aux services centraux d'autre part.

« J'ai commencé à aider le hip-hop de façon très empirique. Il n'y a jamais eu de programme spécifique au sein de l'État. Nous avons fait comme pour tout : réagir aux demandes qui nous étaient faites. De façon informelle, bien sûr, on nous donnait quelques incitations. Mais pas plus... Même la politique de la ville n'a jamais défini son type d'intervention à partir d'un champ artistique. Il se trouvait qu'il y avait du hip-hop dans le champ où on devait intervenir. [...] Donc on a été particulièrement attentif : il y avait de l'émergence artistique à cet endroit. Cette émergence n'était pas prise en compte par les DRAC, notamment par les comités d'experts danse : très favorables à la danse contemporaine, quasi exclusivement. C'est aussi le cas pour le jazz, le classique ou la danse traditionnelle. Ce n'est donc pas un cas spécifique au hip-hop [...]. Au début, les danseurs hip-hop n'avaient absolument pas besoin de moi : ils avaient leurs coproducteurs, leurs diffuseurs et des privés. Mon aide de 10 000 € faisait ridicule à côté d'une production à plus de 150 000 €. Mais ils demandaient quand même. Il y a une question de légitimité ici. Mais elle est double : qui a le plus besoin de l'autre ? Les artistes ont besoin des DRAC pour l'argent et la légitimité éventuellement. Mais moi aussi j'ai besoin d'eux, pour l'étiquette, pour le rayonnement que cela produit et qui rejait sur moi. » (Responsable Danse ministère de la Culture)

Il existe cependant une certaine diversité interne au service déconcentré de l'État vis-à-vis de la danse hip-hop et du soutien à lui apporter. Si certains, comme le témoignage précédent, affirment une certaine bienveillance sur les enjeux partagés, d'autres sont plus circonspects quant à la maturité de l'activité chorégraphique en danse hip-hop comparée à l'étalon que constitue à leurs yeux la danse contemporaine.

« (Bons danseurs, mauvais chorégraphes ?) Je ne suis pas loin de partager ce point de vue : les gens ne viennent pas forcément chercher une chorégraphie, en allant voir du hip-hop. Ce serait cependant injuste de lui coller cette exigence, car à côté quelqu'un comme Kader (Attou) emmène avec lui tellement d'histoires de France que c'est ça qui compte. Je suis donc artistiquement bienveillante à l'égard du hip-hop, mais pas pour l'argument de la créativité chorégraphique. Kader, cependant, a fait beaucoup de progrès, s'est inspiré d'autres danses, contemporaines notamment... » (Responsable Danse ministère de la Culture)

Cette ambivalence se retrouve à propos de la question d'une aide spécifique à la danse hip-hop où toutes sortes d'arguments se mêlent : origine sociologique des danseurs, légitimité inférieure à la danse contemporaine, proximité avec le secteur privé...

« Les arguments en faveur d'une aide spécifique tiennent à la spécificité des problèmes que connaissent les danseurs hip-hop.

« Ceux qui sont liés à l'artistique d'abord : écriture à consolider, patrimoine à constituer. Ceux qui sont liés ensuite à la relation avec d'autres esthétiques comme leur moindre légitimité vis-à-vis de la danse contemporaine. Et enfin, ceux qui tiennent à la sociologie des acteurs : leur condition et leur origine sociale... Les arguments contre seraient qu'en fait ils rencontrent les mêmes difficultés que les danseurs contemporains. Les hip-hoppeurs ont même parfois accès à des logiques de diffusion plus facilement que des danseurs contemporains. Quand (telle ville) veut diffuser de la danse et attirer un public (notamment jeune) c'est du hip-hop qu'elle programme, pas de la danse contemporaine... » (Responsable Danse ministère de la Culture)

On aura l'occasion d'en reparler mais la comparaison avec les musiques actuelles revient souvent pour expliquer le positionnement des acteurs et la trajectoire singulière de la danse hip-hop au sein des institutions publiques. Au-delà du côté revendicatif, c'est aussi la spécificité de l'économie dans laquelle les compagnies hip-hop sont engagées et les différentes formes de diffusion de cette danse.

« La question se pose de façon comparable avec les musiques actuelles ; quand elles débarquent dans les commissions musicales traditionnelles, on voit bien qu'il ne s'agit pas de la même chose : pas la même économie, des cachets moins élevés mais plus nombreux, un rapport au marché très différent, des tourneurs... Ça crée un hiatus avec les formes habituelles de soutien. Et ce n'est pas forcément un apport que de tenter de les faire entrer dans nos logiques de soutien habituelles. Donc pour les musiques actuelles, je pense qu'il faut réfléchir à des besoins spécifiques et donc à des aides spécifiques. Pour le hip-hop c'est la même chose. La présence des battles, le rayonnement international de certaines compagnies par exemple, constituent un fait spécifique par rapport à la danse contemporaine. Pour certaines compagnies, d'ailleurs, le soutien de la DRAC apparaît tellement ridicule... » (Responsable Danse ministère de la Culture)

Derrière l'incertitude que représente le monde privé aux yeux des acteurs publics, ce dernier témoignage pointe les enjeux à considérer : tout à la fois la spécificité de l'économie et des modalités de diffusion et de création de la danse hip-hop, et les limites de l'expertise publique en la matière. En l'absence d'action spécifique dédiée au hip-hop, IADU se positionne donc comme une ressource unique pour les danseurs hip-hop. L'opportunité d'un partenariat renforcé avec les DRAC n'en ressort que plus fortement : volonté de prise en compte de la spécificité ; reconnaissance du manque d'expertise ; manque de lisibilité du fonctionnement des acteurs.

Les lieux de diffusion-création : une certaine forme de condescendance ?

Notons enfin la position très en retrait des lieux de diffusion/création. Ce résultat pointe le chemin qui reste encore à parcourir par la danse hip-hop dans l'espace de diffusion publique. Et bien évidemment, les difficultés qu'elle rencontre aujourd'hui encore pour accéder à ces espaces de légitimité, malgré la nomination de certaines personnalités du milieu hip-hop à la direction d'établissements publics. Il est intéressant ici d'observer la perception que ces opérateurs ont de la danse hip-hop, et notamment l'opposition de fond (manque de cohérence du propos, faiblesse de la narration et de l'écriture, manque de dramaturgie...) parfois avancée à l'égard du hip-hop vis-à-vis de la danse contemporaine. Et, dans certains cas, l'autonomie du geste programmatique rétif aux formes de prescriptions institutionnelles, y compris des tutelles les plus légitimes.

« On a vu émerger de réels chorégraphes, puis des CCN³ qui, même s'ils sont notoirement sous dotés, conduisent à la constitution d'œuvres d'artistes. Une œuvre se crée, qui ressemble parfois à du nouveau Bêjart : même logique, même joie de danser chez Merzouki, par exemple. Comme le dit Gérard Mayen, le hip-hop est une danse codée, comme le jazz, le classique, et tout le contraire du contemporain ! [...] Le ministère ? La politique ? Quelle politique ? Il n'y a pas de politique. Le ministère a fait ce qu'il avait à faire, avec les deux CCN. Je prendrais aujourd'hui très mal une

3 C.C.N. : Centre Chorégraphique National

directive m'incitant à faire davantage en soi pour le hip-hop. Je n'aime pas les catégorisations. Ce qui compte c'est la chorégraphie. Quant à l'idée d'un festival ou d'un événement propre à la danse hip-hop... Il y a eu les Rencontres de La Villette... Si elles n'existent plus c'est que ça ne correspond pas à un besoin. Au fond je suis sûr qu'on est en train de vivre la fin d'une parenthèse de la danse contemporaine... [Et le hip-hop ?] – silence, pas de réponse » (Directeur d'un festival de danse)

Par ailleurs, l'avènement de la danse hip-hop n'a pas été sans susciter des heurts auprès des acteurs de la danse contemporaine. À la fois parce qu'elle rencontre un fort succès populaire dès le début des années 1990 mais aussi parce que du point de vue esthétique elle se situe en opposition directe avec l'orientation de la danse contemporaine à l'époque.

« À la fin des années 1980, je me souviens d'une réunion, à l'époque c'était l'ONDA en région, y avait Guy Darnet qu'était-là de la Maison de la Danse de Lyon. Je demande : « Alors, le hip-hop, c'en est où ? » « C'est fini, c'était une mode » qu'on me répond... J'y crois pas une seconde. Mais je sentais une forme de mépris. Et puis la concurrence leur avait fait du mal. C'est vrai qu'à cette époque, Black, Blanc, Beur tournait plutôt en Allemagne, et qu'il y a eu un passage à vide avec l'institution. C'est un peu le défaut des programmeurs qui recherchent le jeunisme, le truc branché... Et puis, ils passent à autre chose. Ils pensaient que le hip-hop, c'était passé. Mais ça leur avait fait mal. À la danse contemporaine, je veux dire. À cette époque, la danse contemporaine, c'était

la méta-danse, l'intime, ce genre de truc. Les mecs du hip-hop, à côté c'étaient des bourrins ! Avec leur truc hyper physique. C'était tout le contraire en gros. Et puis ça parlait à un large public... » (Ancien directeur de lieu de diffusion)

5. ASSOCIER DIFFÉRENTS PARTENAIRES : UN ENJEU D'AVENIR

Cette première partie permet de pointer successivement les différentes manières dont la danse hip-hop est aujourd'hui soutenue, ainsi qu'une première ébauche des perceptions différenciées du secteur. Le premier enseignement qui s'en dégage tient à la relative faiblesse des montants consacrés à cette esthétique. Ce résultat crédite l'importance de IADU dans le paysage de la danse hip-hop et en fait un espace d'observation privilégiée de la nouvelle scène hip-hop. En proposant une formule qui mêle, entre autres, soutien à la création et soutien à la diffusion, son action couvre dans un même mouvement, et autour d'un même programme, un large spectre de besoins. Son action converge ponctuellement vers les politiques beaucoup plus spécifiques d'autres institutions sans pour autant les concurrencer. Le second enseignement tient aux difficultés particulières que connaît la diffusion : peu d'acteurs y souscrivent et dans des portions souvent congrues. Le troisième enseignement, issu du précédent, tient à la nécessité d'un espace de diffusion mieux identifié autour de la danse hip-hop, à l'image de la place occupée autrefois par les Rencontres de La Villette. Le quatrième enseignement est la nécessité d'engager des partenariats à divers niveaux, avec diffé-

rents acteurs pour continuer à apporter une réponse pertinente au secteur du hip-hop, et assurer une pérennité financière au dispositif : les DRAC et les régions pour la création, les villes et les lieux de spectacle pour la diffusion, et – pourquoi pas ? – les lieux de pratique amateur. Le cinquième et dernier enseignement est le manque d'expertise institutionnelle liée à cette danse. Comment évaluer la qualité artistique d'un spectacle en danse hip-hop ? La réponse à une telle question n'est pas simple. Pourtant, comme pour toutes disciplines, sans en connaître la gestuelle, les codes, les bases, le vocabulaire technique, il est impossible de mesurer la maîtrise et l'inventivité d'un chorégraphe ou d'un interprète. La faible présence d'experts de la danse hip-hop dans les espaces de reconnaissance institutionnelle (comité d'experts pour l'attribution de subventions par exemple) a sans doute participé à ce que l'institution incite la danse hip-hop à se caler sur les codes de la danse contemporaine. Mais ce développement de l'expertise peut également passer par une meilleure reconnaissance de l'accompagnement proposé par un dispositif tel IADU et de la qualité chorégraphique des artistes qui en sortent. Auprès de certains partenaires de dispositif, celui représente d'ailleurs une forme de label qui souligne la qualité du travail chorégraphique. Cette idée de label pourrait être élargie. Enfin, la diffusion de l'expertise en danse hip-hop passe également par un travail plus étroit avec des instances prescriptives diverses : commissions d'experts en DRAC et dans les collectivités territoriales, lieux... Une partie de ce travail est fait en région parisienne, il mériterait d'être étendu à l'ensemble du territoire.



30 — La danse hip-hop et les institutions



31 — La nouvelle scène hip-hop



B. LE JEU DES PERCEPTIONS DIFFÉRENCIÉES

1. LA DANSE : UNE VISION D'EMBLÉE POSITIVE

Parmi les différentes composantes de la culture hip-hop (graph, rap, danse, DJ, etc.), la danse occupe un statut très particulier : elle fait moins peur que le rap, elle véhicule une forme de jeunisme, d'énergie, de créativité et de sportivité qui a d'emblée suscité l'attention des différentes institutions et des pouvoirs publics. C'est ce que résume très bien un de nos interviewés.

« Sur la culture hip-hop, les pouvoirs publics ont, de mon point de vue, porté trois regards différents. Pour la danse, c'était plus facile, le regard a tout de suite été positif. C'était entre la culture et le sport, une double légitimité qui a favorisé sa reconnaissance et sa légitimité. Pour la musique, c'est complètement différent. Le domaine public est toujours resté prudent. C'est un peu comme avec le rock, c'est potentiellement risqué, il y a un contentieux potentiel. La dimension contestataire, parfois violente, a toujours fait peur aux pouvoirs publics. Pour le Graph, le regard était aussi négatif. On parlait d'ailleurs de tag et de son potentiel destructeur, ça abîme, ça fait désordre. Il n'y pas eu de reconnaissance dans la dimension culturelle ou artistique, et donc pas de légitimité. À l'époque, les types faisaient souvent les trois : danse, musique et tag. C'était un ensemble la culture hip-hop. Malgré cela, en musique on va quand même arriver à faire des choses. Mais c'était pas sans difficultés. Les partenaires et les pouvoirs publics disaient « le rap, on veut bien mais ça fait du bruit, ça dérange les voisins, et puis la drogue aussi... » Bref, les mêmes arguments que pour le rock, 25 ans avant ! Le regard est resté tendu. On entendait « C'est pas de la culture ! » « Ça n'a rien à faire dans le champ de la culture ». C'était entendu partout, par des élus notamment mais pas que... Le rap, le rai... Ça dérangeait. Par contraste, la danse était plus politiquement correcte. Les types posaient peu de problèmes. Et, je pense, que l'aspect gymnique

a joué fortement en sa faveur. D'ailleurs, depuis les années 1970-1980, tout ce qui relevait de l'expression corporelle était plutôt vu sous un jour favorable, notamment dans les établissements scolaires. Dans les années 1980, on avait tous droit à des cours d'expression corporelle ! Ce terme n'est pas anodin parce qu'il offrait une certaine ouverture aux formes chorégraphiques nouvelles, il acceptait d'autres formes de danse... Et puis, le côté performance a joué aussi. La danse sur béton, ça impressionne forcément. Dans les années 1995, on monte surtout des ateliers de pratiques sous la houlette du secteur jeunesse. La danse, facile. Puis l'écriture pour le rap. Ça, ça a été la clé ! Dans la poésie, il y a pas de conflit. C'est reconnu, c'est légitime, c'est noble, ça apprend à écrire... 20 ans plus tard, c'est dingue, mais c'est toujours comme ça. Finalement, on peut dire que le hip-hop est rentré par la question de la jeunesse et de l'aménagement de l'espace public puis s'est développé à travers la question des enseignements artistiques et de la création en même temps... (Directeur d'agence départementale)

Cet entretien rappelle combien les arts populaires connaissent une trajectoire lente et difficile pour entrer dans le giron des institutions publiques. La question du hip-hop montre bien ici l'ambivalence qui demeure quant aux populations de pratiquants et aux difficultés à canaliser des pratiques populaires nécessairement violentes (du point de vue de l'institution), agressives ou qui perturbent l'ordre social. Ces représentations éclairent en creux l'image des couches populaires et l'absence de légitimité de leurs pratiques, fussent-elles artistiques. On touche ici sans doute à une des plus grandes difficultés auxquelles la danse hip-hop doit faire face. C'est aussi le cas, plus largement, pour un dispositif comme IADU qui tente indirectement de donner une légitimité institutionnelle à la création qui émerge de ce mouvement, sans forcément avoir l'intention d'agir sur lui comme un prescripteur esthétique.

2. LA SORTIE DE L'UNDERGROUND : VERS L'ÉMERGENCE DE LA FIGURE DU DANSEUR

Il y a cependant un effet paradoxal au passage de la rue à la scène ou pour le dire autrement à l'institutionnalisation des cultures populaires comme la danse hip-hop. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur sur le travail de l'institution mais d'en présenter les cadres pour bien comprendre l'effet que ces cadres produisent sur une forme esthétique quelle qu'elle soit. En effet, le fonctionnement des institutions suppose des règles, des codes, une forme d'organisation dont la proximité influence l'activité artistique et les formes qu'elle peut prendre. Le pas-

sage de la rue à la scène illustre cette dynamique paradoxale. Mais c'est aussi dans ce passage que la danse va connaître la trajectoire singulière qui est la sienne.

« La danse a toujours été perçue comme plus ouverte mais c'est vrai que le passage dans l'institution a changé les choses. Avant, les types ils dansaient dans la rue, sur du béton, puis avec nous, ils trouvent un lieu, une nouvelle forme d'organisation et commencent à préparer des shows et ça, ça change la forme de la danse et son public. Le hip-hop rentre dans les écoles de danse, dans les centres de fitness, et ça change progressivement la physionomie des pratiquants, ça élargit le public. Faut dire qu'au début les mecs y faisaient de tout, de la danse, du rap, du graph, tout. Puis, dès le début des années 2000, ça se spécialise. Ça se formate aussi. Les cours, c'est plus de la transmission au sein du groupe mais un mode plus formel et rationnel d'apprentissage. Des profs apparaissent qui ne sont plus uniquement des danseurs venus transmettre leurs mouvements, ils transmettent une culture et plusieurs formes de danse... Le travail sur les chorégraphies ou la technique prend plus de place... Et puis, la généralisation des compétitions et des prix, transforme l'esprit. Les crews construisent leur réputation sur les prix qu'ils gagnent... Des individualités émergent, on parle d'untel de tel crew, puis progressivement, on ne parle plus du crew... On passe du collectif à l'individuel. Il y a une certaine perte des valeurs hip-hop au passage. Ça se voit aussi du côté du public. On voit moins les gens du quartier, chez nous c'est flagrant. Mais d'autres milieux sociaux qui viennent un peu s'encanailler... Tout le côté underground disparaît. Seul le rap reste encore un peu comme ça. Mais y a vraiment deux moments : la rue puis la salle. Et ça, ça change tout. » (Directeur d'un lieu de diffusion)

En réalité, on comprend bien ici que ce qui faisait une des spécialités de la danse hip-hop (le défi, le cercle, le groupe) va peu à peu perdre de son sens en donnant une reconnaissance individuelle aux artistes. Ce passage de la rue à la scène s'accompagne dans la durée d'une émergence des individualités, d'une émergence de la figure de l'artiste qui résulte pour partie du passage par l'institution et pour partie de l'accession à une forme de notoriété publique et médiatique qui va s'emparer du mouvement hip-hop dès le milieu des années 1990.

3. UN RAPPORT AMBIVALENT À LA JEUNESSE

Pour de nombreux acteurs, le hip-hop est encore associé à une pratique de la jeunesse. Près de 40 ans après son apparition publique, on peut se demander comment le hip-hop continue à garder ses traits de jeunesse. La comparaison avec le Rock, dans

la sphère musicale, évoquée par plusieurs interviewés, rappelle combien ce dernier a fait l'objet d'une forme de patrimonialisation. Pour autant, ce phénomène (auquel le hip-hop est encore étranger) n'a pas totalement transformé l'image du rock et la jeunesse de ses publics. Comme le montre notre enquête quantitative, pour de nombreux les acteurs institutionnels, la danse hip-hop reste avant tout une pratique de la jeunesse des quartiers populaires, elle est donc parfois perçue comme un instrument possible de médiation (sociale, culturelle, professionnelle) envers des populations en difficultés.

« On a pu s'appuyer sur des acteurs associatifs du terrain, des jeunes qui considéraient cette danse comme un levier d'expression entre art et culture, comme un moyen de créer du lien avec les populations des quartiers. Faut dire que la danse a d'emblée bénéficié d'une image positive contrairement au rap ! [...] Pour nous la danse hip-hop, c'est surtout ce qui nous permet de garder un contact avec les jeunes, à la fois parce que les jeunes veulent toujours faire du hip-hop – donc c'est le volet pratiques amateurs – mais aussi dans une logique de professionnalisation, parce que pour faire des cours faut des profs ! C'est cette idée d'émancipation par la culture qui reste forte dans l'éducation populaire » (Acteur de l'éducation populaire)

Cette position, qui peut contribuer à enfermer la danse hip-hop dans sa dimension sociale, est d'ailleurs contestée par d'autres acteurs qui soulignent que l'assimilation de la danse hip-hop à la jeunesse et à sa dimension sociale nuit à sa reconnaissance esthétique et au fait que depuis plus de 30 ans de nombreux danseurs œuvrent dans l'ombre des institutions. Mais l'idée de médiation qu'elle contient va aussi représenter un positionnement pertinent pour la construction de IADU.

« Comme disait Marcel Duchamp : l'art naît rarement dans les lits qu'on lui prépare ! L'histoire de la danse hip-hop et de l'institution, c'est une ignorance réciproque. Il n'y a aucune reconnaissance. C'est aussi vrai pour l'éducation populaire. Moi j'ai entendu des types me dire le hip-hop artistique on s'en fout, ce qui compte c'est que ça nous permet de garder le contact avec les jeunes. Du coup, IADU se construit sur cette idée de médiation. Au départ le milieu hip-hop s'en fout de l'institution, et puis progressivement, le succès qu'il rencontre lui donne l'envie d'une forme de reconnaissance institutionnelle, d'où l'idée de médiation. C'était aussi un discours fort chez Latarjet : la danse hip-hop nous fait du bien. Il faut faire le chemin dans les deux sens. Le recrutement de Muriel se fait aussi pour ça. Parce que c'est pas une spécialiste et c'est pas quelqu'un d'institution en plus ; du coup, ça facilite la confiance des danseurs. » (Ancien directeur de lieu de diffusion)

4. RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE OU NOUVEAU MODÈLE DE L'ARTISTE EN TRAVAILLEUR ?

La place qu'occupe la danse hip-hop aujourd'hui est incontournable. Même si elle y est encore limitée, elle est présente dans les institutions aux côtés d'autres esthétiques. Du coup, les difficultés que les artistes rencontrent pour se professionnaliser sont en partie comparables à celles que connaissent les danseurs de danse contemporaine. Le vrai problème, la vraie question est donc davantage celle du statut de danseur et du modèle économique de l'artiste contemporain que celle de la reconnaissance d'une esthétique en particulier.

« Je dirais qu'aujourd'hui le hip-hop existe dans le champ de la culture. Ce qui n'était pas le cas, il y a vingt ans. Il a une place dans les institutions aux côtés des autres esthétiques. En dehors des artistes qui ne sont pas professionnels ou inscrits dans une démarche de professionnalisation – ceux-là je les connais peu – je dirais que les artistes ne rencontrent pas plus de difficultés que ceux des autres esthétiques. C'est une esthétique reconnue et admise. Mais je pense que la plupart des artistes hip-hop ont su garder leur culture d'origine : un engagement à la fois physique et politique ; une volonté de transmettre – beaucoup ont créé leur école – et un regard économique différent. C'est ça qui fait leur spécificité. Dans un contexte de réduction de l'aide publique, ils ont su trouver d'autres formes de revenus. Comme la transmission, les cours, les master class. Mais ils ont aussi une autre vision de leur travail de danseur. Ils acceptent de faire des tournées, de jouer tous les soirs et de faire des grosses séries de représentation. C'est un discours et des pratiques qui tranchent avec la danse contemporaine par exemple. Dans une compagnie de danse contemporaine, quand t'as 10 spectacles par an, c'est le max. Et puis c'est souvent des dates isolées, faut reprendre le spectacle, le répéter, etc. Au final, ça coûte plus cher. La logique des tournées est plus admise dans le milieu hip-hop, du coup, c'est eux qui imposent leurs dates au programmeur. Pour te donner un exemple sur la question des ressources, la compagnie X, c'est un budget de 450 000 € (c'est bien au-delà d'une compagnie standard de danse contemporaine). Dans ce budget, t'as en gros 35 % de subventions, 25 % de vente de spectacles, essentiellement à des structures publiques et 40 % d'enseignement. Le problème aujourd'hui, c'est comment on fait entrer de nouveaux artistes. Il faut repenser le modèle de l'artiste. C'est vrai qu'on a les moyens de soutenir ceux qu'on connaît mais pas d'aller en chercher de nouveaux. À moins de moins soutenir l'ensemble de ceux qu'on soutient, et notamment en danse contemporaine. Du coup, il faut qu'ils revoient leur modèle économique, et ils pour-

raient s'inspirer de ce que font les gars du hip-hop. C'est toute la question de l'économie de la création et de ce qu'on pourrait appeler le nouvel entrepreneuriat artistique. Débat que les gars du hip-hop mais aussi du cirque ont ouvert. » (Directeur d'agence départementale)

Ce constat des difficultés du modèle de l'artiste subventionné semble assez loin de celui qu'imaginent les artistes hip-hop pour eux-mêmes. Nous le verrons dans la troisième partie. Parce qu'ils ont des codes différents, un parcours différent, parce qu'ils sont issus de milieux sociaux différents, les artistes en danse hip-hop ont pris l'habitude de penser autrement les voies de leur professionnalisation. C'est ce qui amène de nombreux acteurs à parler de « business » pour décrire ce nouveau modèle de l'artiste à l'activité démultipliée (danseur, chorégraphe, showman, battle, prof...).

« Les mecs ils ont leurs propres sources de reconnaissance : les prix, ça, ça compte énormément. Le type qu'a reçu tel ou tel prix, ça le pose, tu vois. Et puis le suivi des individualités, grâce à Youtube et Facebook. Le hip-hop est très fort dans l'utilisation des nouveaux médias. Le besoin de reconnaissance par l'institution, c'est un peu un piège. Même si l'institution le fait avec beaucoup de bienveillance, vraiment, ça crée de la lourdeur, un cadre rigide, des normes... Et ça, ça tue la créativité. La créativité, elle est justement là pour transgresser les cadres, elle est hors normes... Les mecs du hip-hop, ils ont inventé un autre modèle de l'entrepreneur artistique, tu vois. Leur lien avec le privé et le business est essentiel. Au début, ils l'ont fait par défaut parce que les opérateurs publics ne les soutenaient pas. Ils ont appris à se débrouiller. À une époque, c'était les fringues. Dès qu'un type avait un peu de succès, il lançait sa ligne de fringues. C'est un modèle économique différent qui joue aussi sur les outils de communication modernes pour créer de la notoriété. On le voit bien avec l'enseignement par exemple. Les cours, les master class, c'est un marché énorme. Y a une forte logique d'offre et de demande. Nous des fois, on fait venir des types de renommée internationale, comme Lilou, la dernière fois, ben c'est 800 € de l'heure ! Mais bon, de temps en temps, les types y refont une tournée ou une création pour relancer leur notoriété, pour se réactualiser. Puis, c'est reparti, ils refont des master class pendant 2 ou 3 ans... C'est vraiment un nouveau modèle de l'artiste comme une petite entreprise... [...] La danse hip-hop est rentrée dans les espaces officiels, je pense à Mourad Merzouki et son CCN et puis désormais y a pléthore de danseurs hip-hop dans les compagnies de danse contemporaine. C'est tout une époque qui change mais c'est normal. En un sens, c'était pareil pour le rock. Y a eu une période de revendication

d'un espace, d'une place reconnue dans l'espace public... Et puis ça finit par arriver sans qu'on y prête attention et ça transforme les choses, ça institutionnalise... Pour le hip-hop, y a aussi un modèle économique différent. C'est une autre économie de la danse. Tu le vois dans des manifestations comme le Red Bull BC One (concours de battle N.D.L.R.). Trouver un gros sponsor privé, ça pose aucun problème. Regarde Sébastien Ramirez, ça pose aucun problème. Le secteur privé c'est pas un problème. Va dire ça à un danseur contemporain... Du coup, ça crée un espace de vie autre, une économie de marché. Les types gagnent bien leur vie ! Le rap par comparaison, c'est resté marginal. » (Directeur d'un lieu de diffusion)

5. ACCOMPAGNER PAR LE DIPLÔME : LES CONTRADICTIONS DES POSITIONS ÉTATIQUES

À bien des égards, les débats qui animent le milieu de la danse hip-hop en 2016, notamment à l'occasion du projet de Diplôme national supérieur professionnel en danse hip-hop, donnent une impression de « déjà-vu » et marquent l'incompréhension persistante entre un univers artistique spécifique, populaire et une institution, sans doute bien intentionnée, mais qui reste maladroit face à des individus, des contenus et des pratiques artistiques et culturels qu'elle connaît mal. D'un côté, l'institution tente d'appréhender ces milieux et d'y intervenir avec des modalités et des dispositifs importés d'univers qu'elle maîtrise mais qui semblent incapables de circonscrire une réalité nouvelle. Et d'un autre côté, un milieu artistique qui reste rétif à l'idée de pénétrer les réseaux de diffusion et les lieux de pouvoir pour tenter de faire évoluer l'institution.

« Je suis partagé sur cette question. C'est le même problème que pour les musiques actuelles. Le premier argument, c'est le formatage, la norme. C'est une pratique populaire qui ne s'enferme pas dans un moule, dans un apprentissage normé, codé. C'est un modèle unique qui en plus est composé d'une grande diversité interne. Le second argument, c'est qu'il y a une vraie culture hip-hop, une vraie connaissance, et une démarche pédagogique singulière. Donc si ça respecte cette démarche, pourquoi pas. Le problème c'est édicter des normes et des cadres. Tout ne se norme pas. Et qui norme ? Là on s'éloigne de la définition de la culture de l'Unesco... Ça c'est la logique ministère de la culture. À côté, il y a aussi la logique enseignement supérieur, le LMD, c'est l'harmonisation européenne. Créer des diplômes universitaires, c'est aussi faire exister l'art comme une pratique reconnue... C'est davantage un modèle qui norme en respectant la diversité. Après c'est vrai qu'on est en France, on édicte des normes et puis on passe son temps à les contourner... Mais bon les normes n'ont

rien à voir avec la question de la légitimité artistique ». (Acteur culturel départemental)

On peut donc facilement parler de malentendu ou de rendez-vous manqué à ce sujet. Il n'en reste pas moins que la question du diplôme si elle clive le monde hip-hop génère un porte-à-faux qui n'est pas anodin et qui exacerbe les prises de position vis-à-vis de l'institution.

« Je ne vois pas pourquoi ils n'y auraient pas droit, ou alors il faudrait supprimer les autres ! Kader (Attou) et Mourad (Merzouki) y sont tous les deux favorables. Je les suis. Certes, cela peut concourir à concentrer les ressources à leur profit. C'est sûr que ça existe. Mais les deux font un super travail pour le hip-hop, en programmant des festivals, en accompagnant, etc. » (Directeur de lieu de diffusion)

Si l'on peut s'interroger sur les véritables motivations de l'État à agir en ce sens, on comprend qu'il s'agit d'une question inextricable avec laquelle l'institution a d'autant plus de mal qu'elle s'adresse à des acteurs à la sociologie très éloignée de ses propres codes et du système normatif d'éducation. S'ajoute à cela, la suspicion à l'égard du diplôme quant à sa capacité de nuisance sur la création artistique...

« Sur la question de la formation, dans les années 1990, c'était pas compliqué de réunir les huit noms des fondateurs qui faisaient consensus et avec lesquelles on aurait pu réfléchir à la trace le diplôme. Le problème c'est que ces types-là, ils avaient aucun diplôme parfois même pas le bac ou le brevet. Du coup, ça devenait compliqué d'en faire des responsables de formation. Alors après, il y en a qu'ont vraiment tout le parcours... Un type comme Olivier Lefrançois, il a passé un DE de jazz et un DU de kinésiologie. Et puis c'est vrai qu'il y avait eu un précédent avec le DE de jazz, ça a complètement tué la création. » (Ancien directeur de lieu de diffusion)



6. UNE DANSE « CONTEMPORAINE » ET POPULAIRE À LA FOIS

Dans notre enquête, les opérateurs culturels pointent trois traits qui, selon eux, singularisent la danse : le fait qu'elle soit désormais reconnue comme une « composante essentielle de la danse contemporaine » ; le fait qu'il s'agisse d'une « danse populaire » ; le fait que le hip-hop reste « hétérogène » et « autonome ».

Du premier item, on peut comprendre que les opérateurs culturels interrogés considèrent que la danse hip-hop est en train d'être progressivement assimilée à la danse contemporaine. L'interprétation de ce résultat pose plusieurs questions quant à la signification du qualificatif « contemporain » pour ces opérateurs. Nous revenons ici sur le « piège linguistique » de la désignation de la danse hip-hop que nous évoquions en introduction. Le tour de force de la danse dite « contemporaine » est de se dénommer en utilisant un terme historique plutôt qu'esthétique. La conséquence est radicale : elle interdit à toute autre forme chorégraphique de s'inscrire dans l'histoire et la relègue à sa singularité esthétique ; plus aucune autre danse ne peut être qualifiée de contemporaine, quand bien même elle serait plus récente que la danse dite contemporaine... L'ambiguïté d'un tel adjectif demeure et doit nous inciter à la prudence quant à l'interprétation des résultats. On peut ainsi se demander ce que signifie le fait que la danse hip-hop devienne une composante de la danse contemporaine. S'agit-il de dire que ses chorégraphes embauchent des danseurs hip-hop et s'inspirent de leurs mouvements ? Et, dans ce cas, on peut effectivement parler d'assimilation. Ou bien s'agit-il de dire que la danse hip-hop s'impose dans le paysage des danses du temps présent ? Une question plus politique que sociologique que notre enquête ne saurait résoudre. En revanche, il est fort probable le déficit d'expertise de la danse hip-hop à l'intérieur même des institutions culturelles – que nous avons déjà évoquée – rend difficile la perception de sa singularité. C'est sans doute également ce qui explique les deux qualificatifs suivants. D'abord, le fait que cette danse reste largement perçue comme rattachée à ses origines populaires. On peut d'ailleurs interpréter l'adjectif « jeune » de la même manière. La danse hip-hop n'en est pourtant plus à ses débuts et son public (ses pratiquants) comme ses artistes se sont diversifiés sociologiquement. Ensuite, le fait qu'elle repose sur une dynamique autonome qui fait émerger des acteurs très différents. Là, aussi l'autonomie évoquée est tout autant le résultat d'une volonté d'émancipation de certains danseurs hip-hop que les difficultés de l'institution à reconnaître leurs pratiques et les intégrer. Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est dans les réseaux de l'éducation populaire – moins institutionnalisés par définition – que le critère de l'autonomie esthétique a le plus de succès.

T8. Perception de la danse hip-hop suivant le type d'opérateur (notre/20)

	Ensemble	Collectivité territoriale	Lieu de diffusion-crédation	Éducation populaire	DRAC	Agence dép. / rég.
Composante de la danse contemporaine	15,4	16,8	13,0	13,8	18,0	14,2
Danse populaire	15,2	13,6	14,8	13,8	15,3	13,8
Danse bien établie	13,1	11,4	12,6	12,3	12,0	12,9
Esthétique à part, autonome	13,1	10,2	10,4	14,4	12,0	10,7
Danse de jeunes	12,8	11,1	13,0	13,8	12,7	11,1
Danse en pleine ascension	12,7	12,4	11,5	12,8	12,7	8,4
Monde hétérogène	12,6	13,3	8,9	12,8	12,7	8,4
Danse à la mode	11,5	8,3	11,5	12,8	8,7	8,0
Le meilleur côtoie le pire	11,3	11,4	9,3	10,3	7,3	8,0
Danse de quartier	9,7	9,5	10,4	10,8	11,3	5,8
Pas du champ chorégraphique	1,3	1,0	1,9	2,6	0,7	0,4

Si l'on regarde maintenant les perceptions suivant le type d'opérateur, on remarque là aussi des positions différentes qui permettent de saisir la place que la danse hip-hop occupe aujourd'hui au sein des institutions.

Les collectivités territoriales n'hésitent pas à considérer le hip-hop à la fois comme une composante essentielle de la danse contemporaine, avec toutes les ambiguïtés que l'on vient de rappeler, mais aussi comme un courant à la production artistique très inégale. Ce premier résultat souligne, une fois encore, le besoin d'expertise approfondie du secteur dans ces collectivités pour parvenir à opérer des choix face à la diversité des acteurs du milieu.

Les positions des services déconcentrés de l'État se distinguent sur plusieurs points. Si tous affirment que la danse hip-hop est bien une composante de la danse contemporaine, beaucoup la considèrent également comme une danse populaire, de jeunes à l'avenir en cours de construction. Là encore, l'hétérogénéité du milieu est bien perçue. On peut également penser qu'elle constitue un frein à l'expertise et à la reconnaissance institutionnelle de cette danse, tout comme elle peut traduire une forme de désarroi plus large de l'État dans sa capacité à intégrer les expressions artistiques populaires dans le giron de son expertise publique.

« Cela reste une culture jeune, qui va encore mûrir du côté de l'écriture, et dans 30 ans elle fera partie du spectre esthétique de la danse en général, et d'autres formes émergeront alors... Mais il y a une institutionnalisation indéniable. On le voit dans l'attitude des hip-hopeurs. Au début j'allais les voir et ils se disaient c'est qui

ce bouffon avec ses papiers et sa façon de parler ? Maintenant, quand j'aide une compagnie, elle vient à la DRAC, je vais voir les spectacles, etc. Il y a eu un apprentissage clair, même si ce n'est pas général. Il y a aussi une perceptible institutionnalisation par les formes : Kader Attou qui fait un ballet ! C'est typique ! Chiant, populaire cependant, et cela ressemble à une fatalité pour s'ouvrir les portes de l'institution : reprendre une forme classique ! Ça fait un peu bizarre tout de même... » (Responsable Danse ministère de la Culture)

Les structures d'éducation populaire ne sont pas en reste. Mais ce sont elles qui considèrent le plus que la danse hip-hop est une esthétique autonome. Sans doute leur expertise et leur histoire plus longue avec ce courant artistique expliquent-elles ce positionnement. C'est en outre dans ces structures qu'on estime encore le plus que la danse hip-hop est associée à la jeunesse et aux quartiers comme nous l'avons déjà vu plus haut. Les associations départementales et régionales sont celles qui affirment le plus le caractère populaire de la danse hip-hop, sans doute parce qu'elles sont historiquement plus sensibles à la problématique de la diversité culturelle. Enfin, les lieux de création-diffusion se distinguent en définissant, plus que les autres, la danse hip-hop comme une esthétique bien établie. C'est un peu paradoxal avec le fait que la place qu'elle occupe dans leur programmation tend à décroître.

7. ENTRE PERFORMANCE ET DIVERSITÉ

Lorsqu'on interroge les différents acteurs institutionnels sur la singularité de la danse hip-hop, trois grandes thématiques

reviennent régulièrement. La première, celle qui recueille le plus de suffrages, est celle de la spécificité esthétique et technique du hip-hop : la singularité de sa gestuelle et de ses codes, mais aussi sa capacité à renouveler le mouvement chorégraphique. Ce premier résultat montre bien une certaine évolution des représentations liées à la danse hip-hop qui s'impose désormais comme une esthétique bien spécifique et reconnue en tant que telle.

La deuxième thématique est celle de l'énergie, de la performance, de la sportivité, du caractère dynamique et physique de cette danse. On retrouve ici ce qui a participé au succès de la danse hip-hop en impressionnant une grande partie du public et des professionnels. Certes, on aurait pu penser qu'en 2016, une telle perception de la danse hip-hop aurait pu s'essouffler. Il semble pourtant que la « physicalité » ou la sportivité restent encore des traits distinctifs de la danse hip-hop pour bon nombre d'acteurs culturels ; la recherche de performance reste un élément fédérateur des représentations associées à cette danse.

La troisième thématique est celle de la diversité qui compose les différents mouvements ou courants de la danse hip-hop à laquelle est souvent associée une forme de transversalité plus large entre esthétiques chorégraphiques, au-delà des courants hip-hop, et principalement vers la danse contemporaine dont certains estiment qu'elle est redynamisée par le hip-hop. À l'heure où la création contemporaine dans le domaine du spectacle vivant rompt avec les frontières symboliques des différentes esthétiques pour construire des objets de plus en plus hybrides, la danse hip-hop semble traduire une partie de cette mouvance.

T9. Les singularités de la danse hip-hop en fonction des opérateurs

	Collectivité territoriale	Lieu de diffusion/ création	Éducation populaire	DRAC	Agence Rég./Dépt	Ensemble
Esthétique & Technique	48	38	40	40	24	40
Performance & Dynamisme	24	31	0	20	35	23
Diversité & Transversalité	29	8	20	10	12	16
Populaire & Sociale	0	15	10	20	18	12
Rythme & Musicalité	0	8	30	10	12	9
Total	100	100	100	100	100	100

Deux autres thématiques apparaissent également dans l'enquête pour définir la spécificité de la danse hip-hop : d'un côté, tout ce qui relève de la musicalité et du rythme de cette danse ; et de l'autre côté, sa dimension sociale et populaire. Le premier axe pointe une caractéristique distinctive de la danse hip-hop vis-à-vis de la danse contemporaine. Le second rappelle son origine sociale et l'instrumentalisation dont elle a fait l'objet dans le giron des politiques publiques. Pour autant, le fait que ces deux dimensions, tout en étant présentes, arrivent en retrait montre l'évolution des représentations liées à cette danse et la reconnaissance progressive de sa spécificité esthétique. Si l'on croise désormais ces différents critères suivant les types d'opérateurs ayant répondu à l'enquête, on constate quelques spécificités dans la manière de percevoir la danse hip-hop.

Les lieux de diffusion, tout comme les associations départementales ou régionales, mettent en avant la performance et le dynamisme de la danse hip-hop. Dans ces lieux de reconnaissance institutionnelle, on aurait pu s'attendre à ce que la dimension esthétique soit davantage mise en avant. Nous pouvons difficilement interpréter ce résultat autrement qu'en constatant que la danse hip-hop reste visiblement encore perçue dans sa dimension physique plus qu'esthétique.

Les seuls opérateurs qui mettent la dimension esthétique au premier plan sont les collectivités territoriales. Historiquement, et face à l'indifférence de l'État, elles ont perçu plus tôt la spécificité esthétique de la danse hip-hop et certaines ont su en faire un champ d'expertise. Enfin, les structures d'éducation populaire, tout comme les services déconcentrés de l'État, valorisent la diversité et la transversalité de la danse hip-hop. Les premiers sans doute en raison des difficultés à se repérer dans un milieu artistique foisonnant et aux nombreux courants qui le composent ; les seconds en relevant son métissage progressif et son rapprochement avec la danse contemporaine.

8. UN MILIEU ARTISTIQUE POPULAIRE ET CLIVÉ ?

Intéressons-nous maintenant à la perception du milieu artistique de la danse hip-hop. Sans surprise ce qui ressort en premier lieu, c'est la dimension populaire, sous-entendu l'origine populaire des danseurs et des chorégraphes. Nous n'avons pas les moyens de savoir si cette représentation est toujours en accord avec la réalité de la sociologie des pratiquants. Certes, l'origine populaire de la danse hip-hop est une de ses composantes essentielles, mais après trente ans de pratique et de diffusion, on peut s'interroger sur la diversification sociale du milieu en lui-même. C'est une dimension majeure de notre analyse des transformations qui affectent la sociologie des danseurs et chorégraphes,

dans la troisième partie. La diffusion à une large population de la pratique de la danse elle-même interdit aujourd'hui de résumer la pratique de la danse hip-hop à une pratique de « quartier » ou de « banlieue ». Il existe partout sur le territoire, dans les zones urbaines comme rurales, des espaces de pratiques de la danse hip-hop. On peut alors s'interroger sur la capacité de ce milieu artistique à se diversifier, lui aussi, sociologiquement. Trois autres genres de qualificatif renvoient à des aspects singuliers du milieu hip-hop. Premier point, la grande diversité du milieu et sa concurrence interne. D'un côté, les différentes esthétiques qui composent la danse hip-hop participent à organiser des systèmes de codes distincts (vestimentaires, gestuels, thématiques...) qui favorisent des logiques de distinction et donc des clivages dans le milieu. D'un autre côté, comme dans tous milieux artistiques, des courants existent et rassemblent des positions antagonistes dont la proximité avec les institutions a longtemps été la pierre angulaire, tout comme les conflits entre générations. Les débats qui animent le milieu hip-hop tiennent aussi bien à la spécificité et l'authenticité de l'esthétique chorégraphique en elle-même qu'à des jeux de position et de pouvoir entre acteurs. Sans doute ce qui fait ici la spécificité du milieu hip-hop, ce sont ses difficultés à se fédérer.

T10. Perception du milieu artistique de la danse hip-hop

Item	Effectifs	Fréquence
Clivé & Codifié	18	34 %
Populaire & Urbain	14	26 %
Autonomie & Autodidaxie	8	15 %
Groupe & Battles	3	6 %
Amateur	3	6 %
Divers	7	14 %
Total / réponses	33	

Interrogés : 86 / Répondants : 47 / Réponses : 53
Pourcentages calculés sur la base des réponses

Deuxième point, la spécificité de la pratique chorégraphique : son caractère collectif (l'importance du groupe) et interactif (les *battles*, le rapport de l'individu au groupe). Cette dimension collective est en soi une originalité du milieu hip-hop comparé à d'autres milieux artistiques où l'individualité peut primer. Troisième point, le caractère autonome du milieu et autodidacte des danseurs. Si le mythe du « self made man » est très présent dans les milieux populaires, la spécificité du hip-hop tient aussi

dans sa distance – entretenue et subie à la fois – vis-à-vis de l'institution. La trajectoire des danseurs reste cependant marquée par une forme d'autodidaxie qui caractérise les formes de transmission et d'acquisition dans le milieu.

9. UN PUBLIC DIVERSIFIÉ SOCIOLOGIQUEMENT

Si l'on questionne à présent, les singularités des publics de la danse hip-hop, on constate que la plupart des répondants témoignent de sa grande diversité sociale et générationnelle. Si la danse hip-hop fut à son origine une danse identitaire, sociologiquement marquée par l'origine populaire de ses artistes et de son public, elle est aujourd'hui parvenue à s'affranchir de cette appartenance pour s'imposer comme un phénomène artistique contemporain qui touche un public large. Son accès aux scènes publiques, dès les années 1990⁴ aura sans doute participé à diversifier sociologiquement son public, tout au moins, à en faire la promotion auprès des habitués de la culture cultivée.

T11. Perception du public de la danse hip-hop

Item	Effectifs	Fréquence
Jeune	23	56 %
Mixité sociale	8	20 %
Mixité générationnelle	6	15 %
Populaire	2	5 %
Divers	2	4 %
Total	41	100 %

Interrogés : 86 / Répondants : 37 / Réponses : 41
Pourcentages calculés sur la base des réponses

Au-delà de cette mixité apparente, la danse hip-hop reste définie, par les opérateurs institutionnels, comme un phénomène générationnel qui touche d'abord les jeunes. Si cette représentation demeure en partie, elle ne doit pas nous faire oublier que la danse hip-hop existe depuis plus de 40 ans. Ceux qui ont découvert cette danse à 15 ans dans les années 1980, sont aujourd'hui des quarantennaires, voire plus... Certes, il existe une réalité physique pour les tous les danseurs comme pour les sportifs : le corps est plus performant lorsqu'il est jeune ; les entraînements, compétitions, performances répétées ont un coût physiologique important... Mais ce qui est vrai pour

⁴ On pense par exemple à Sobedo, un conte hip-hop en 1994.

le hip-hop l'est aussi pour la danse contemporaine⁵. Dans une moindre mesure il est vrai car les figures en danse hip-hop y sont parfois plus exigeantes ou acrobatiques. Mais ce n'est sans doute pas l'unique raison qui explique pourquoi cette danse soit encore aujourd'hui qualifiée de jeune quand on regarde les chorégraphes. Sans doute faut-il regarder aussi du côté des pratiquants et des amateurs qui eux restent jeunes. Mais là encore comme beaucoup de danseurs amateurs en général⁶.

T12. Perception du public de la danse hip-hop en fonction du type d'opérateur (%)

Type d'opérateur	Populaire	Mixité	Jeune	Total
Collectivité territoriale	20	40	40	100
Lieu de diffusion-crédation	33	50	17	100
Structure d'éducation populaire	25	50	25	100
Service déconcentré de l'État	0	0	100	100
Associations Rég/Dépt	20	20	60	100
Moyenne	24	38	38	100

Le croisement avec les types d'opérateurs doit nous amener à beaucoup de prudence pour analyser les perceptions différenciées des publics. Toutefois, il semblerait que la dimension générationnelle soit surtout perçue au sein des services déconcentrés de l'État et des associations départementales ou régionales de développement artistique. Par contraste, les lieux de diffusion tout comme les structures d'éducation populaire voient affluer un public socialement plus différencié lorsqu'elles proposent de la danse hip-hop.

10. IADU, CET INCONNU ?

Enfin, notre enquête nous renseigne sur la notoriété du dispositif IADU. La manière dont nous avons procédé pour construire notre échantillon nous a permis de sortir du réseau d'interconnaissances qui aurait faussé les résultats. C'est une courte majorité de répondants (54 %) qui ne connaissent pas le dispositif IADU. Ce résultat est trop faible pour en tirer des conclusions définitives. Si le dispositif reste, encore à certains égards, confidentiel, sa notoriété dépend de l'engagement des opéra-

⁵ RANNOU J., ROHARIK I., 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française.

⁶ DONNAT O., 1996, *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Découverte.

teurs auprès desquels nous avons enquêté à soutenir l'activité artistique en danse hip-hop. Plus ces derniers sont investis (en termes financiers par exemple), plus ils ont eu l'occasion de rencontrer ou d'entendre parler de IADU. Toutefois, il existe encore des secteurs professionnels où IADU demeure inconnu. C'est le cas notamment des structures d'éducation populaire qui voient pourtant passer un nombre important d'amateurs et de transmetteurs mais qui, nous allons le voir, sont dans une problématique très éloignée de la création.

Il est en revanche mieux connu dans les structures départementales et régionales qui s'intéressent parfois à la question de l'émergence. Il l'est également, mais dans une moindre mesure, auprès des collectivités territoriales. Concernant les lieux de diffusion et les services déconcentrés de l'État (DRAC), nos résultats interrogent et traduisent, nous allons le voir, une perception encore réservée et un faible intérêt à l'égard de la danse hip-hop. Ces résultats mettent a contrario en évidence la position d'expert du conseiller IADU auprès des pouvoirs publics, et laisse entrevoir tout le chemin qui reste encore à parcourir avec les réseaux de diffusion professionnelle.

T13. Connaissance du programme IADU suivant le type d'opérateur

Type d'opérateur	Connais IADU	Ne connais pas IADU	Total
Collectivité territoriale	48	52	100
Lieu de diffusion-crédation	42	58	100
Structure d'éducation populaire	0	100	100
Service déconcentré de l'État	44	56	100
Association Régionale/Départementale	72	28	100
Moyenne	46	54	100

Enfin, nos résultats nous renseignent également sur la construction de la notoriété de IADU. Elle est essentiellement le fait des réseaux professionnels (56 %) entre eux et, dans une moindre mesure, des artistes (25 %). Ce résultat atteste l'effort fait par IADU pour pénétrer les réseaux de diffusion professionnelle. En toute logique, les artistes qui sont également des prescripteurs importants entre eux, le sont moins à destination des institutions.



C. CRÉATION, DIFFUSION, TRANSMISSION : DES ENJEUX CROISÉS

Dans cette dernière partie, nous souhaitons faire un point sur les enjeux qui, du point de vue des institutions, caractérisent le secteur de la danse hip-hop ; que ces enjeux touchent à la création, la diffusion ou la transmission. Le premier panorama que dresse le tableau suivant pointe deux enjeux majeurs. Premièrement, la question de l'accès aux réseaux de diffusion reste la préoccupation essentielle des danseurs ; c'est donc un des rôles essentiels que IADU joue en termes d'accompagnement. Ensuite vient la question de la formation sous divers aspects, qu'il s'agisse, par exemple, de former à la pédagogie dans un esprit de transmission ou de la formation à l'écriture chorégraphique des danseurs eux-mêmes. On retrouve ici en filigrane l'enjeu des formations telles que proposées par IADU.

T14. Principaux enjeux en matière de...

Création	Fréquence
Ouverture, diversification, renouvellement	41 %
Écriture chorégraphique	28 %
Plus de moyens de production	19 %
Reconnaissance institutionnelle	13 %
Diffusion	
Pénétrer les réseaux de diffusion	52 %
Reconnaissance institutionnelle	24 %
Professionalisation et structuration des équipes	24 %
Transmission	
Former les formateurs à la pédagogie	41 %
Transmettre l'histoire, la culture et les valeurs	41 %
Patrimonialisation	18 %
Formation	
Former des formateurs	37 %
Avoir un diplôme	22 %
Pas de diplôme	19 %
Créer des filières, un cursus	11 %
Reconnaissance	11 %

1. ACCOMPAGNER L'ÉCRITURE CHORÉGRAPHIQUE

Au plan de la création, les deux principaux enjeux concernent la production chorégraphique en elle-même, sa capacité à se renouveler et à produire une écriture plus complexe. On pense ici plus directement à la construction du dispositif IADU. Ces premiers résultats confortent une des dimensions essentielles du dispositif sur l'accompagnement à l'écriture chorégraphique, singulièrement à destination d'une population d'artistes émergents peu formés et sans référent accessible dans le milieu. La question du renouvellement ou de la diversification est plus complexe à analyser sur la base de ces premiers résultats.

2. SE FROTTER À L'INSTITUTION, SE FAIRE DES RÉSEAUX : LA QUESTION CENTRALE

En ce qui concerne la diffusion, les réponses font clairement ressortir la question des réseaux dans la capacité/volonté des danseurs de « s'institutionnaliser », se rapprocher des institutions pour pénétrer les réseaux et les lieux de diffusion. Beaucoup de danseurs sont encore rétifs à ce type de pratique, notamment parce qu'ils estiment que c'est à l'institution de reconnaître leur travail et donc de venir vers eux. Cette vision idéalisée du processus de reconnaissance institutionnelle marque leur méconnaissance des logiques d'influence qui de tout temps ont présidé

à la reconnaissance des milieux artistiques quels qu'ils soient. Ils pointent enfin une certaine limite à la question même de la reconnaissance même si les mentalités peuvent encore évoluer.

« Le hip-hop a des besoins spécifiques : les résidences artistiques, notamment celles tournées vers des échanges avec les chorégraphes de danse contemporaine ; des résidences en CCN, en CDC⁷, en SN équipées et concernées. À la fois l'enjeu est de leur faire prendre conscience de leur singularité et de la développer artistiquement. Il ne s'agit pas de normaliser mais de familiariser avec les exigences d'une chorégraphie. L'aide à la structuration est également un besoin important. » (Responsable danse Ministère de la Culture)

« J'ai entendu des tas de trucs sur le hip-hop : « Oui, les gens du hip-hop, ils sont sympas... Mais on les soutient pas. C'est pas vraiment de l'art leur truc ! » Et puis d'autres plus directs : « Vous nous avez bien emmerdés avec le hip-hop ! » La reconnaissance institutionnelle ? La légitimité institutionnelle ? Au fond, je me demande si c'est si grave. Cette place particulière c'est bien aussi. Ça crée des espaces de médiation qui sont plus difficiles avec d'autres formes artistiques. Il y a quand même du chemin qui a été fait depuis les années 1980 » (Ancien directeur de lieu de diffusion)

On retrouve ici encore une question centrale du dispositif IADU. Accompagner la création en danse hip-hop, c'est donc à la fois aider les artistes à se structurer professionnellement (nous le verrons en détail dans les parties suivantes) ; les accompagner dans la maturation artistique de leur projet ; valoriser leur création et les faire entrer dans des réseaux de diffusion. En effet, produire des créations n'aurait aucun sens si ces dernières n'étaient pas diffusées. Cela peut sembler évident, mais les chiffres de diffusion moyenne des créations chorégraphiques (aux alentours de trois dates par œuvre) sont là pour le souligner même si l'on oscille entre 1 et 130 représentations par création selon la notoriété du chorégraphe.

3. TRANSMETTRE : UNE QUESTION D'AVENIR POUR IADU ?

En termes de transmission ou de formation enfin – deux questions qui se rejoignent en fait – émergent des éléments relatifs au manque de formation des transmetteurs face à l'hétérogénéité croissante de leurs publics, mais aussi des éléments relatifs à la transmission de la culture hip-hop elle-même. On touche ici à un des paradoxes auquel est confronté le milieu hip-hop depuis 20 ans. Continuer à revendiquer son autonomie et

⁷ C.D.C. : Centre de Développement Chorégraphique ; S.N. : Scène Nationale

son indépendance, s'approcher des lieux de transmission, de diffusion et de reconnaissance, et accepter ce faisant une part d'institutionnalisation et de patrimonialisation... Au-delà de la question d'actualité, désormais récurrente, du diplôme, il s'agit pour le milieu de se confronter avec son succès populaire et les modalités savantes instituées de transmettre les pratiques artistiques : pédagogie, cursus, corpus historique...

« Aujourd'hui, l'idée pour nous, c'est de toujours penser à la culture hip-hop, son histoire, ses valeurs. C'est cela qu'il nous semble important de transmettre parce que c'est ce qui nourrit les jeunes qui ne sont plus connectés avec ce patrimoine, cette culture, cette histoire. Aujourd'hui tout est ouvert, les danses se métissent plus vite... Il ne faut pas perdre de vue la question du sens. C'est ce sur quoi on réfléchit aujourd'hui, à la double nécessité de transmettre de la technique, certes, mais aussi des références culturelles. La danse hip-hop peut perdre un peu son âme et son originalité s'y on n'y prend pas garde. On perd le lien avec l'origine, la danse urbaine. Des bad boys, y en a de moins en moins. Notre souhait, c'est d'affirmer une culture particulière, la dimension patrimoniale du hip-hop. Aujourd'hui, c'est plus de la danse urbaine que du hip-hop qu'on voit. Le métissage a opéré, c'est bien mais du coup, on est loin des origines. Chacun cherche une façon de se démarquer... Le danger, c'est la perte... Pourtant la danse reste un moteur fort chez les jeunes. Et puis, faut pas oublier que le rôle de pacification sociale qu'on a voulu faire jouer au hip-hop est toujours présent. La danse, reste un moyen d'expression fort chez les jeunes en général, plus que les mots et la parole. Ils veulent toujours faire du hip-hop. Tous les jeunes. D'ailleurs cet élargissement du public a contribué aussi à l'éloigner de sa matrice originelle... » (Acteur de l'éducation populaire)

Plus largement, la question que pose la danse hip-hop aux institutions tient à la reconnaissance de la spécificité des pratiques artistiques populaires et de l'émergence. Où se situer pour dénicher les nouveaux talents et les nouvelles pratiques ? Comment rester au contact du vivier que représente le foisonnement des pratiques underground ? Il s'agit à la fois d'une question esthétique et sociale : rester au contact des mutations artistiques permanentes ; intégrer les schèmes de pensées et les systèmes de valeurs des milieux qui les portent. C'est sans doute la condition d'une transformation plus large du rapport à l'art et de la participation citoyenne.

« Je crois qu'aujourd'hui l'enjeu c'est de trouver des endroits révélateurs de culture. Tout ça, c'est une question d'empowerment. Il se passe des tas de trucs à des tas d'endroits. Les choses se décloisonnent. L'enjeu, il est esthétique. Et je crois que de ce point de vue

les CCN ça a plutôt bien fonctionné. On peut leur faire des tas de reproches mais ces types restent fidèles à leurs racines. La danse hip-hop, c'est une composante de la danse contemporaine. Mais il y a aussi la spécificité des battles qui fonctionnent comme une rencontre entre l'art et le sport. Réussir à plaire au prof de sport, ça c'est une réussite du hip-hop ! » (Ancien directeur de lieu de diffusion)

L'institution et sa vocation patrimoniale peuvent passer à côté de l'évolution permanente des pratiques et des attentes des populations. C'est le paradoxe de l'institution : elle reste souvent étrangère à la dynamique des formes artistiques et culturelles. Elle ne peut que constater l'émergence, et l'accompagner. Rarement la devancer. D'une certaine manière, la danse hip-hop est déjà passée à une phase nouvelle, notamment en raison de son institutionnalisation à divers niveaux.

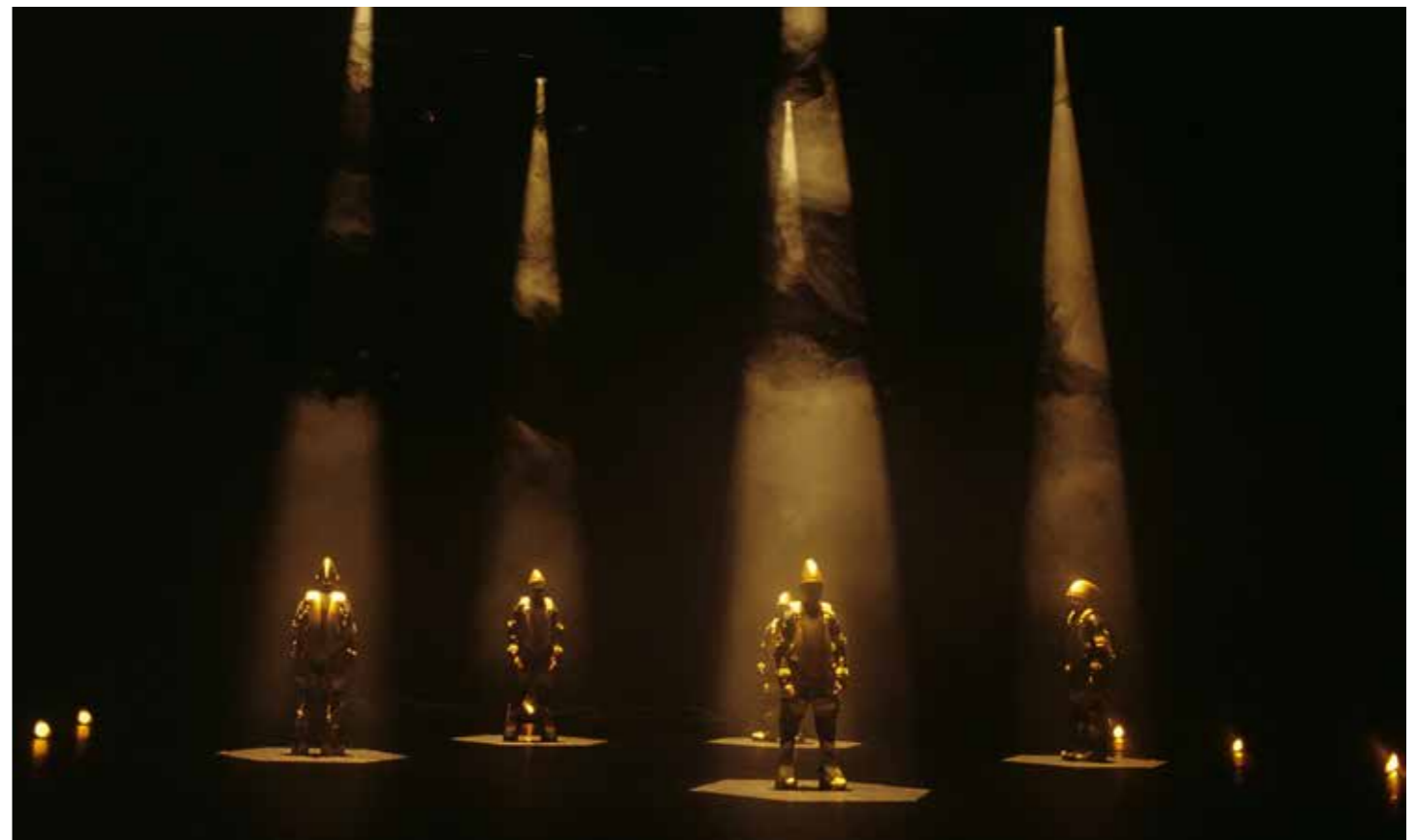
« Les choses ont changé c'est certain. On le voit ici. On propose des ateliers pour enfants, ado, adultes. Le mercredi, c'est les enfants scolarisés. On voit bien que le hip-hop est devenu une pratique amateur comme les autres et que ce n'est plus une culture liée à un style de vie, une identité spécifique. C'est aussi le modèle de l'école qui veut ça en créant un espace de transmission encadré par des professionnels... Aujourd'hui, les gamins de quartiers ne viennent plus. On ne sait pas ce qu'ils font mais ils ne sont plus là. Le hip-hop est rentré dans les espaces officiels, je pense à Mourad Merzouki et son CCN. Désormais, y a pléthore de danseurs hip-hop dans les compagnies de danse contemporaine. C'est toute une époque qui change mais c'est normal. En un sens, c'était pareil pour le rock. Y eu cette période revendication d'un espace, d'une place reconquise dans l'espace public... Et puis ça finit par arriver sans qu'on y prête attention et ça transforme les choses, ça institutionnalise... Le discours de la revendication, il n'existe plus aujourd'hui. D'ailleurs, ce type de discours n'a qu'un temps. Les gens aujourd'hui, ils s'en foutent, ils veulent une pratique artistique : danser du hip-hop et puis c'est tout. Même de la part des danseurs. C'est un vrai changement de paradigme. C'est autre chose aujourd'hui. On est passé d'un espace privé à un espace public... Et puis, c'est normal, c'est l'effet du temps. C'est fini les crews, les battles, la rue... Moi, j'ai été scotché quand ils ont commencé à me demander des miroirs ! Au début, j'ai dit non puis bon je leur ai filé. Mais tu te rends compte ! Des miroirs pour des danseurs hip-hop ! Quand tu goûtes au confort de la salle de danse, t'y prends goût forcément ! Au niveau de la création, c'est un peu la course au spectacle le plus percutant. On recherche moins l'expressivité. Y a un lissage qui s'opère malgré toi. La revendication de la création pour la création, c'est la marque de l'institutionnalisation ! Les danseurs de hip-hop ont quand même besoin d'un soutien à la production. Ils sont encore

loin de la danse contemporaine sur ce plan. En fait, c'est surtout un besoin d'argent public plutôt qu'un besoin de légitimité. Ça c'est terminé ». (Directeur d'un lieu de diffusion)

Si cette question peut paraître détachée des préoccupations de IADU, ce n'est qu'en apparence, car elle permet de pointer deux éléments essentiels qui rejoignent son action. D'abord, certains acteurs témoignent du fait que la génération montante, plus individualiste, se désintéresse à la fois des questions de transmission et de création. Il y a donc un risque potentiel d'épuisement du vivier d'artistes émergents susceptibles de participer à IADU, et plus vraisemblablement un problème de renouvellement des générations et de passage de relais pour les danseurs qui sont actuellement dans le dispositif IADU.

« La première génération, celle des années 1980, a tout eu : le succès, les aides... Mais elle ne s'est pas souciée de transmettre à la génération suivante. C'est pourquoi la génération des années 1990 a réinvesti la question de la formation, à la fois parce que ça leur manquait de pas pouvoir discuter et profiter de l'expérience de leurs grands-frères et aussi parce que l'enseignement, les cours sont devenus un moyen de gagner de l'argent, de s'autonomiser tout en continuant à faire de la danse hip-hop et plus tard aller vers la création... Pour moi, par exemple, la question du diplôme, ça coince parce que ces deux générations n'arrivent pas à se mettre d'accord et la première freine des quatre fers... Pour la dernière génération, les choses sont en train de changer. Ils sont bien plus individualistes. Ce sont de bons danseurs techniquement mais ils n'ont pas ce besoin de créer, de dire quelque chose. Ils préfèrent attendre le bon coup dans l'interprétation... Ils n'ont pas grand-chose à dire et s'intéressent peu à la transmission » (Organisateur de battles)

Ensuite, cette question de la transmission renvoie à celle de la formation. On l'a vu avec les instruments IADU et on le verra dans les parcours de danseurs, il s'agit d'une question cruciale mais qui pose de nombreuses difficultés ; à commencer par l'acceptation même de l'idée de se former pour une population parfois en rupture avec le modèle éducatif. IADU gagnerait pourtant à s'emparer de cette question plus largement à la fois pour proposer des formations à vocation culturelle (histoire et connaissance du mouvement et de la culture hip-hop dont l'oralité freine la patrimonialisation...) et à vocation technique (administrative ou chorégraphique) dans la logique d'un processus d'artification. Notons que de nombreuses associations ou personnalités du hip-hop ont constitué des fonds documentaires qu'il conviendrait d'explorer/exploiter. À de nombreux égards, cette dimension de la formation professionnelle offrirait également de nouveaux débouchés en termes de partenariats et de ressources (i.e. Les fonds des Conseils régionaux).



2

IADU : modèle, évolu- tions, enjeux

En 2016, le programme Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines atteint sa majorité : 18 ans. De 1998 à 2015, il s'est traduit par la mise en œuvre de quatre dispositifs de portées et de contenus différents, mais correspondant à une philosophie d'accompagnement originale. Cette originalité doit d'emblée être signalée pour éviter une interprétation purement comptable de cette évolution chiffrée du programme. L'accompagnement dont il est ici question tranche assez nettement avec ce qu'il est convenu de nommer de la même façon dans l'action de la plupart des pouvoirs publics (collectivités territoriales et ministère). Il se traduit souvent par une certaine garantie de soutien financier, sur un terme plus ou moins long. Il est assorti d'étapes plus ou moins formelles d'échange ou d'évaluation, cette dernière manquant le plus souvent de moyens et de motivation pour dépasser le stade de l'auto-évaluation partagée. Le travail mené dans le cadre de IADU envisage un spectre large de suivi en fonction des étapes consécutives à la première prise de contact. En cela, il est assez fidèle à la pluralité de rôles confiés à une seule et même personne – le médiateur – d'un autre programme développé par la Fondation de France : les Nouveaux Commanditaires. Avant de nous intéresser à cette dimension centrale du programme, nous allons interroger IADU dans son contexte de création, puis dans son évolution quantitative.



A. IADU AU CARREFOUR DE TROIS PROCESSUS

Le programme IADU s'inscrit dans un triple contexte : celui de la danse hip-hop, suffisamment renseigné pour que l'on puisse aller relativement vite à son sujet ; celui des actions culturelles de la Fondation de France, vis-à-vis desquelles il se situe dans une dialectique de continuité et de rupture ; celui des rencontres et choix initiaux qui se nouent dans une perspective d'artification.

1. LE HIP-HOP AU MOMENT OÙ DÉMARRE IADU

Le moment au sein duquel émerge le programme IADU est celui d'une montée en puissance de la dimension artistique du hip-hop, après des années où, en tant que danse, elle était plus l'expression de performances athlétiques. La situation du hip-hop est alors au croisement de deux processus :

— le maintien d'une pratique mimétique, très orientée sur la performance, celle qui a notamment pour origine l'imitation des gestes vus à la télévision, et en particulier l'émission culte H.I.P.-H.O.P.¹

— l'affirmation d'une partie des danseurs vers autre chose, que l'on peut nommer provisoirement « l'intention chorégraphique ». Christian Tamet, avec son Théâtre contemporain de la Danse, joue à partir de 1991 un rôle clef dans ce développement.

En 1996, à l'occasion des Rencontres nationales des Danses Urbaines (23-27/3/1996), on constate à la fois déjà, que le hip-hop serait désormais « une tendance reconnue de la danse

¹ Émission consacrée au hip-hop et diffusée sur TF1 entre janvier et décembre 1984. Elle constitue un vrai mythe fondateur pour les jeunes danseurs de cette époque. « [...] J'étais déjà dans une école de cirque, mais j'en faisais le week-end. C'est important pour moi parce que c'est là que j'ai fait la première expérience de la scène, et j'aimais ça, cette énergie, cette fraternité, à part de faire ça en bas des quartiers. Et puis il y a eu l'émission h-i-p h-o-p, sur TF1, de Sydney, qui se terminait par une leçon de danse. Et là après on la refaisait, on était fasciné. » Entretien avec Kader Attou le 25 novembre 2015.

contemporaine » avec une dose de performativité, mais qu'il ne dispose d'aucune structure, ni d'option dans les diplômes officiels. Cependant, dans cette voie, à cet instant, peu de noms de chorégraphes peuvent être cités. Parmi eux figurent ceux qui sont aujourd'hui à la tête de Centres chorégraphiques nationaux, Kader Attou et Mourad Merzouki.

Au-delà des horizons purement esthétiques qui touchent les danseurs, le moment IADU est aussi celui d'une politisation des enjeux. Politisation liée à l'émergence d'un nouveau problème social et urbain : celui des banlieues, et des plans et dispositifs qui entendent lui apporter des solutions, depuis la fin des années 1970, mais se renforçant ensuite, comme le plan Banlieue 89 ou la politique de la ville. Politisation liée à la conscience, pour les institutions artistiques établies, de la montée en puissance d'une nouvelle pratique de danse dont elles ne peuvent pas ignorer la portée. Le forum « Culture et Quartier », à Bordeaux en 1985, en atteste, avec Jack Lang qui y prophétise une fusion entre culturel et socioculturel, que l'essor des politiques culturelles avait plutôt opposés. Cette portée, notamment dans le milieu de la danse contemporaine, n'est pas nécessairement perçue par tous ni au même moment ni avec la même acuité. Jusqu'à aujourd'hui, ainsi que nous le verrons dans la partie suivante, la controverse demeure sur le statut chorégraphique du hip-hop. La citation suivante de Jean-Paul Montanari est très illustrative de la façon dont l'enjeu se déplace du terrain social au terrain artistique, non sans résistance ni médiation, non sans hypothèse d'une originalité française en émergence.

« Il y a, sur le hip-hop, une longue période qui se passe alors, où je ne vois rien. À la fin des années 1980, avec Claudine (Moïse) qui vient nous parler langage, corps, banlieues, il se passe quelque chose. On cherche ce qu'il se passe dans les quartiers. [...] Je prends conscience des enjeux liés aux quartiers, au hip-hop, que Bagouet ne voit pas, ne sent pas. Il est plutôt alors néo-classique ou néo-romantique, dansant sur du Mozart, travaillant sur de l'écrit (« Mes amis » de Bove, ou « Meublé sommairement », du même). L'idée de Claudine Moïse – que la danse et le social ont à faire ensemble – est alors une idée farfelue. Mais on voit émerger, en France, une chorégraphie hip-hop, chose totalement inconnue ailleurs. »

Dans cet interview, Jean-Paul Montanari se montre ouvert à la conviction que lui fait partager Claudine Moïse, ethnologue, qui s'intéresse au hip-hop dans le cadre d'une réflexion plus générale sur le rapport entre le corps et les identités. Curieusement, dans notre entretien, elle donne elle, au directeur de Montpellier danse, la paternité d'une intuition qu'il ne se passe pas, dans ce domaine, qu'un simple enjeu de pratique crypto-sportive.

« Le hip-hop a été une parenthèse dans mon travail, un chemin de traverse. J'ai commencé prof de lettres, mais je ne voulais pas enseigner, donc je suis allée au Canada, faire une thèse sur l'expression des identités dans le discours, puis je suis arrivée à Montpellier, et j'ai rencontré Jean-Paul Montanari, et j'ai travaillé au festival sur la question des danses francophones noires, mais au-delà, des littératures, (Chamoiseau, etc.). En janvier 1990, je me souviens d'une réunion de service où Jean-Paul nous dit : « la danse noire inclut aussi le hip-hop non ? » C'était après les Minguettes, et il a lancé un chantier, avec une foule de docs sur la question en me demandant d'y repérer la dimension artistique, de Lyon à New York, de prospecter dans la région. C'est comme ça que j'ai repéré et accompagné la compagnie MCR, qu'on a fait venir Doug Elkins. La Maison de la Danse, à Lyon, s'y est mise avec Gilberte Hugouvieux qui est pour beaucoup dans la pépinière de Lyon, avec initialement Traktion avant, puis le Théâtre contemporain de la danse (Christian Tamet) qui a accompli un gros travail dans les banlieues. Pour moi, c'était comme poursuivre un travail ethnologique pour la thèse, qui n'était pas finie. Cela m'a permis une réflexion comparée sur les normes, les standards, l'idéologie française. »

Par « idéologie française », elle entend l'originalité de la situation du hip-hop en France, qu'elle singularise, par rapport à l'Amérique du Nord, par sa nécessité de se situer par rapport à la danse contemporaine, alors qu'en Amérique du Nord, le hip-hop a trouvé une place, aux côtés de la danse moderne et du music-hall sans se soucier véritablement d'une étiquette singulière. Du même coup, il entre dans le rapport au hip-hop une certaine crainte, chez les chorégraphes de la danse contemporaine, que cette nouvelle expression vienne les priver d'une « part du gâteau ».

La conscience d'être en présence d'un art de type nouveau pose la question du dénombrement et de la dénomination. La création des Rencontres nationales des Danses Urbaines, au sein de La Villette, en porte témoignage. Ces rencontres ont pour origine le projet de faire de l'Établissement le lieu de croisement des enjeux artistiques, sociétaux, urbains ; d'y faire aussi un point d'échange entre Paris et la banlieue. Philippe Mourrat y est associé, recruté cadre à La Villette après avoir passé son début de carrière dans le secteur socio-culturel, à Romans, puis dans le théâtre. C'est cependant Christian Tamet qui incarne cette première édition. Claudine Moïse, après sa collaboration avec Montpellier Danse, est présente à ses côtés.

« J'ai été au début de cette histoire, avec le Théâtre contemporain de la danse, de Christian Tamet, puis les Rencontres des Danses Urbaines, en 1996. Pour elles, avec Christian, on s'est réparti le

territoire : à lui l'Île-de-France, où je n'avais pas tellement de goût à aller alors que lui, c'était son truc ; à moi le reste de la France. Je peux dire que j'ai abordé les villes par leur périphérie, et que j'ai connu leur centre plus tard. »

Le repérage en France, qu'elle avait déjà en partie entamé, la met au contact de configurations urbaines très diverses où le hip-hop est plus ou moins présent, plus ou moins relié aux institutions. Partout, elle constate une atomisation des artistes qui, bien que souvent voisins, n'ont aucun espace ou moment pour se rencontrer. Dans tout secteur artistique, on sait bien qu'il s'agit là d'une donnée de base. Urbaines ou rurales, les aménités sont un levier artistique essentiel. Elle croise Muriel Morvan, alors à Rennes, qui deviendra la première chargée de mission du programme IADU. Les Rencontres sont donc nourries de ces repérages opérés par Christian Tamet et Claudine Moïse.

Se pose aussi la question de la dénomination. D'une part, faut-il afficher le hip-hop comme tel ou ouvrir les rencontres à une acception plus vaste ? Christian Tamet est favorable à la première version, sensible qu'il est à ce que l'événement ne conduise pas à une récupération du mouvement. Mais c'est plutôt l'expression « danse urbaine », à laquelle correspond mieux l'esprit de croisement art/ville/société, qui finit par l'emporter. Elle l'emporte aussi parce qu'elle est moins connotée. C'est-à-dire qu'elle est moins ciblée sur un groupe social ou territorial, et qu'elle contient une perspective de légitimation — plus évidente que « hip-hop ». Cela est important pour les partenaires cruciaux pour les Rencontres que seront la Caisse des Dépôts, premier bailleur social et déjà fortement impliqué dans les opérations de la politique de la ville, et le Fonds d'Action Sociale (FAS, qui deviendra ensuite l'Acisé), opérateur de la politique de la ville et de ses volets culturels.

« Alors, sur l'intitulé aussi y a eu débat. Christian Tamet était contre, il voulait danse hip-hop. Il a toujours été du côté des acteurs, parfois même plus inquiet qu'eux sur le fait qu'ils puissent se faire récupérer. Moi, j'avais pas d'avis. Mais tous les autres préféraient « danses urbaines ». Ils avaient peur qu'un groupe s'accapare l'institution. Et puis à cette époque, y avait aussi d'autres pratiques « urbaines », comme le double duch, avec une corde à sauter... Bref, l'idée aussi qu'il y avait des pratiques relevant de la culture urbaine au-delà de la danse hip-hop. » (Ancien directeur de lieu de diffusion)

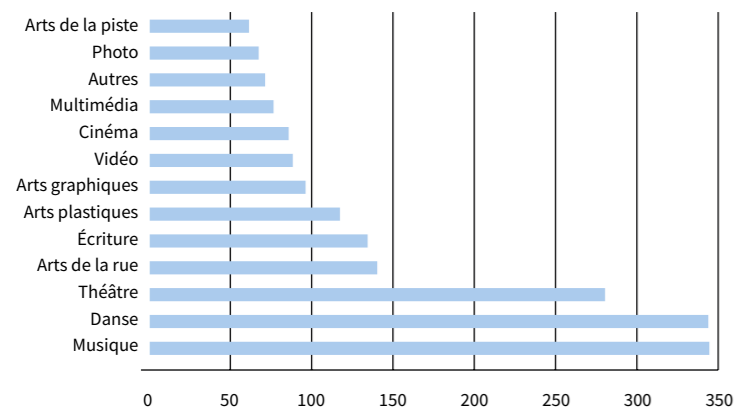
Les Rencontres des danses urbaines deviennent d'ailleurs, ensuite, les Rencontres des Cultures Urbaines, selon une même logique du moindre ciblage possible. Bernard Latarjet, jusqu'ici conseiller culturel à l'Élysée auprès de François Mitterrand, est nommé à la tête de La Villette et adhère résolument au concept. Il deviendra un levier des Rencontres et le programme IADU lui

devra beaucoup (cf. supra). Il a une influence forte sur l'extension des Rencontres au-delà de la danse, vers la musique et le théâtre notamment. Dès 1997, ces Rencontres sont dirigées par Philippe Mourrat. Elisabeth Disdier (dite « Zaza Disdier »), chorégraphe, y participe après avoir été de la première édition (RDU) avec Christian Tamet. Elle travaillera pendant trois ans aux côtés de Philippe Mourrat.

« Un point spécial pour moi est que j'ai été sollicitée par La Villette pour jouer ce rôle (de chargée de mission IADU), faire cela qui semblait être totalement dans le droit fil de ce que je faisais, de façon informelle, en traduisant les langages du spectacle pour les danseurs, faisais de la médiation, de l'accompagnement, etc. Or j'ai refusé. J'étais indépendante, je ne voulais pas me faire avoir par l'institution, j'avais encore des choses à faire avec ma compagnie, je voulais garder mon autonomie comme artiste. J'ai donc vu Muriel jouer ce rôle. Dès le début elle a voulu inscrire le programme IADU dans l'institution : avec une charte graphique spéciale, des cartes de visite, etc. elle a installé IADU dans l'institution avec les partenaires, les commanditaires. C'était important car l'institution ne comprend que l'institution. »

Parallèlement, une étude réalisée dans le cadre de l'ADRI² en 1999 montre que la danse hip-hop est avec la musique ce qui caractérise le mieux ces cultures urbaines, mais qu'elle y voisine avec toute une série de pratiques.

Graphique 1 et 2. Les Cultures urbaines — répartition par discipline (nombre d'artistes)



Source : Gruson, Luc, 1999, *Les cultures urbaines : points de repères et références*, ADRI, p. 4

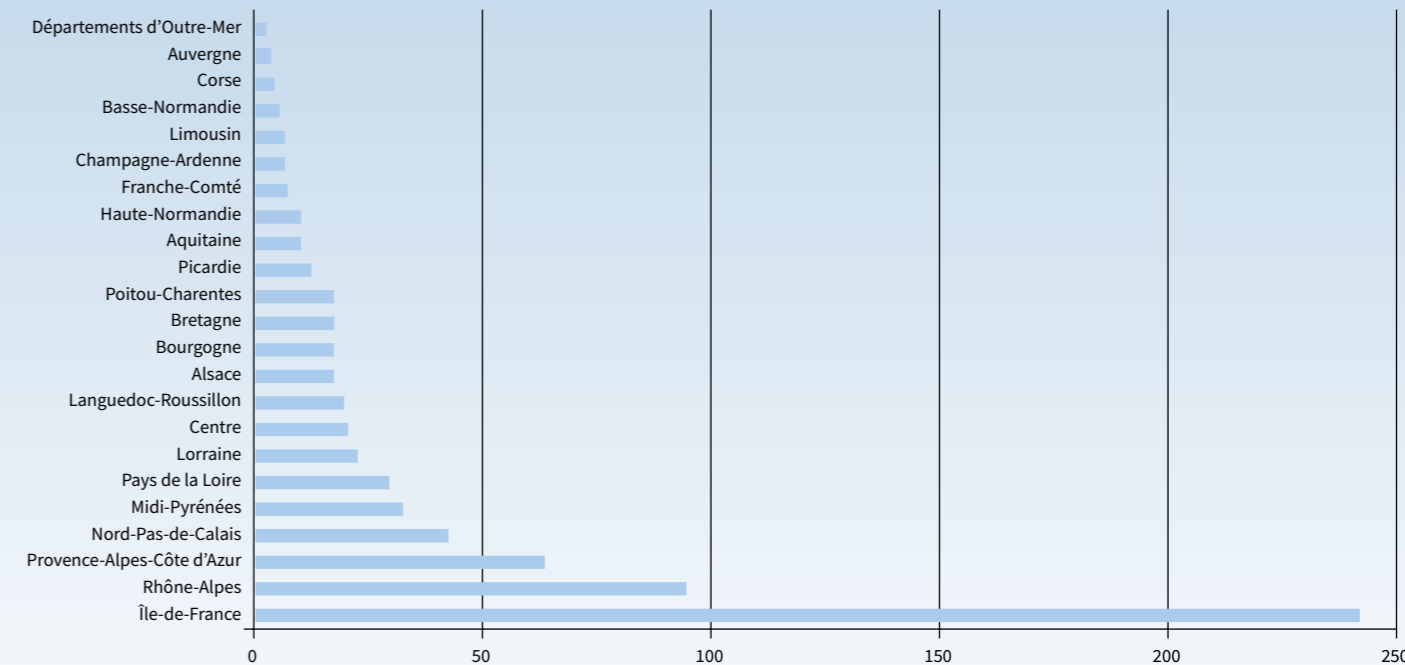
2 A.D.R.I. : Agence pour le Développement des Relations Interculturelles. Créée par l'État sous statut associatif puis de Groupement d'Intérêt Public (GIP). L'ADRI sera fondue dans le GIP Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration en 2005.

D'un point de vue culturel, l'extension du propos depuis le hip-hop vers les danses urbaines, et de celles-ci vers les « cultures urbaines » a donc du sens, indépendamment des motivations politico-diplomatiques que nous venons d'indiquer.

En termes géographiques, afin de situer les choses au moment où le programme IADU va naître, on voit également clairement que ces pratiques culturelles urbaines sont très inégalement réparties sur le territoire. Sur les 718 structures ayant répondu à l'enquête menée en 1999, l'Ile-de-France représente le tiers du total, les trois autres régions (Rhône-Alpes, PACA et Nord-Pas-de-Calais) un autre tiers. Le dernier tiers est réparti dans les autres régions.



Répartition par régions



Source : Gruson, Luc, 1999, *Les cultures urbaines : points de repères et références*, ADRI, p. 6.

Ces deux statistiques des cultures urbaines en 1999 en France constituent d'utiles points de repère pour nous, même si le périmètre artistique et culturel n'est précisément pas le même que IADU centré sur la danse. S'opère donc à la naissance des Rencontres des Cultures Urbaines, en 1997, une division du travail entre :
— ce qui relève d'un événement s'ouvrant large sur des cultures, prenant le risque de mêler des expressions de natures et niveaux totalement diverses, voire contradictoires ;
— ce qui relève d'un dispositif d'accompagnement permanent, plus ciblé sur une discipline.

Ce qui est au cœur de ce phénomène des danses urbaines, c'est de participer à un processus d'artification, au sens où l'entend Roberta Shapiro³, autour de deux dimensions. La première, la plus évidente, est l'institutionnalisation. La deuxième, plus diffuse, répond à un processus social de transfiguration d'une pratique sociale en *pratique artistique*, qui n'est pas que l'affaire des auteurs eux-mêmes, mais aussi de leurs différentes catégories de médiateurs (travailleurs sociaux, directeurs d'établissements culturels et artistiques, journalistes et critiques d'art, chorégraphes, etc.). On ajoutera une troisième dimension qui répond à ce que l'on pourrait désigner comme un positionnement original dans l'histoire de l'art, en l'occurrence chorégraphique. Il ne s'agit pas ici

seulement – et pas essentiellement – de reconnaissance. Elle est contenue dans l'enjeu institutionnel. Il s'agit d'évaluer la contribution du hip-hop à l'histoire de l'art d'aujourd'hui. L'idée n'est pas éloignée de celle qui fonde le programme des Nouveaux Commanditaires autour d'une nouvelle valeur d'usage de l'art. François Hers⁴ l'exprime ainsi :

« En gros depuis l'art moderne l'histoire de l'art a été celle d'un lent détachement du social. Ce que j'ai cherché avec les Nouveaux Commanditaires, c'est reconstruire un lien entre histoire de l'art et histoire sociale. »

Si l'art contemporain porte la marque de l'art pour l'art, de l'autoréférence et du corporatisme du jugement, alors l'innovation dont il est question ici consiste à désautonomiser la création, la réinscrire dans un temps social. Sans doute est-ce là un enjeu majeur pour le hip-hop, en même temps qu'un débat qui oppose ceux qui pensent qu'un tel processus ne peut que conduire à la récupération du hip-hop et le détourner de sa créativité initiale⁵ ; et ceux qui pensent au contraire que c'est par une émancipation d'avec le contexte-sanctuaire de base que l'innovation s'établit. Cela est valable pour décrire les premiers pas du programme — les différents protagonistes rencontrés tissent le réseau des médiateurs de cette transfiguration — et cela restera vrai, on le verra, au moment d'en estimer les perspectives.

3 SHAPIRO R., 2004, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *Revue Sociologie de l'art*, n° 1 opus 3, p. 15-48 ; SHAPIRO R., 2004, « Qu'est-ce que l'artification ? », communication au XVII^e congrès de l'AISLF, comité 18, Tours juillet, 9 p.

4 François Hers, fondateur du programme Les Nouveaux Commanditaires à la Fondation de France

5 LAFARGUE DE GRANGENEUVE L., 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, collection *Socio-Logiques*.

2. IADU ET LA FONDATION DE FRANCE : ENTRE CONTINUITÉ ET RUPTURE

L'origine de la préoccupation de la Fondation pour le hip-hop est double. Elle s'inscrit à la fois dans la continuité de sa philosophie d'action, mais aussi en rupture avec ses modes habituels d'intervention. Il faut d'emblée insister sur l'impact des réseaux interindividuels dans cette action qui naît. Nous reviendrons plus loin sur le caractère très personnalisé des relations qui se nouent autour du hip-hop, à l'image des interventions de la Fondation de France, qui placent la responsabilité individuelle à l'origine de l'intérêt général, plutôt que comme conséquence d'une intervention collective ou institutionnelle. Les deux convergent pour peu qu'une fenêtre d'opportunité apparaisse. Il est toujours périlleux de ramener un dispositif collectif au facteur individuel des personnes qui s'y croisent. En l'occurrence, c'est l'une des clefs de compréhension de la mobilisation de la Fondation de France aux côtés de La Villette. Les rencontres individuelles, dans un milieu à la fois peu institutionnalisé et en position ambivalente (défiance vs conquête)

à l'égard de l'institution, ont à cet instant un rôle incomparablement plus important que dans le cadre routinisé de programmes artistiques reconnus par l'institution. Pour autant, ces relations interpersonnelles ont leur influence comme outil de convergence entre deux courants jusque-là séparés : — le soutien au hip-hop mené au sein de La Villette, en recherche de stabilité et de légitimité ; — la vocation de la Fondation de France à soutenir des initiatives d'artistes, qui sera réinterrogée au moment où celle-ci doit gérer un don anonyme fléché vers la danse.

Ainsi, l'individualisation des relations est une modalité d'invention de l'action collective, et non son opposé. Elle se matérialise par la nomination de Bernard Latarjet à La Villette, et des relations qu'il peut activer dans la perspective d'un changement d'envergure et de nature des actions de La Villette en matière de cultures urbaines. À ce titre, les contacts entre Bernard Latarjet et François Hers -fondateur du programme des Nouveaux Commanditaires à la Fondation de France- sont anciens. Ils remontent à l'époque où le premier officiait à la DATAR et où le second participait à une mission photographique dont l'ambition était de traduire autrement que par un œil géographique ou topographique, les transformations paysagères de la France urbaine. Elles se développeront ensuite lorsque Bernard Latarjet, à la fin des années 1980, dirige la Fondation de France et sollicite François Hers pour mettre en œuvre un programme de soutien à la création artistique qui deviendra en 1991 « Les Nouveaux Commanditaires », aux côtés d'autres actions culturelles et artistiques de la Fondation, en matière de recherche, d'édition, d'enseignement. Parmi ces autres actions, figure dès cette période un programme dénommé « Initiatives d'Artistes », mais qui ne concerne pas spécifiquement ni la danse

ni même le spectacle vivant⁶. C'est cette relation Latarjet/Hers, à laquelle est associé Philippe Mourrat, qui va enclencher l'idée d'un programme spécifique. C'est ainsi qu'elle est perçue par les protagonistes d'alors. Ainsi, Philippe Mourrat :

« IADU, ça démarre en même temps que les Rencontres. Bernard Latarjet invite François Hers aux Rencontres. On va dîner tous les trois, et on s'interroge sur ce qu'on pourrait faire avec la Fondation de France, sur des artistes qui ne sont pas dans le droit commun de la culture. »

Ainsi également Christine Chalas, qui a collaboré au lancement du programme IADU aux côtés de Muriel Morvan :

« L'intérêt de IADU c'est la personnalisation de la médiation. Le médiateur n'est pas une coquille vide, quelqu'un qui n'est pas neutre. Cela doit beaucoup à l'amitié entre François Hers et Bernard Latarjet à l'époque, et c'est presque l'idée des Nouveaux commanditaires. Le conseiller joue aussi auprès des lieux de diffusion, c'est important ce rôle. »

Pour la Fondation, un programme tel que IADU se situe pour partie en continuité et pour partie en rupture avec ses modes classiques d'intervention.

Du côté de la **continuité**, outre la personnalisation assumée de la « médiation » du programme, on retrouve la configuration qui est toujours à la base de l'engagement de la Fondation : elle dispose d'un fonds (ici, et c'est une rareté, le donateur a souhaité qu'il soit dédié à la danse) ; son comité s'interroge sur ce qui peut être entrepris, d'intérêt général, qui ne s'accomplisse pas déjà dans la sphère publique. Comme pour les autres actions, il s'agit moins d'inscrire un dispositif dans la durée, à l'instar d'un programme gouvernemental, que d'ouvrir une perspective susceptible, en cas de succès, d'être reprise par d'autres acteurs d'intérêt général.

La Fondation n'opère pas ici par la formule de l'appel à projet, dont on examinerait ensuite les effets pour juger de sa reconduction, ce qui est souvent sa manière d'intervenir. Mais sur ce plan, les Nouveaux Commanditaires tranchaient déjà. La temporalité du programme est plus vaste. Ses ambitions de peser sur un milieu ou une esthétique sont plus affirmées. Elles sont aussi partagées.

Du côté de la rupture, contrairement à la plupart des autres programmes —y compris les Nouveaux Commanditaires— la Fondation n'intervient pas seule et se choisit un partenariat opérationnel, par le biais de « La Villette », c'est-à-dire l'équipe

6 NÉGRIER E. (dir.), 2006, *Une politique culturelle privée en France ? Les Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France (1991-2004)*, Paris : L'Harmattan, col. *Logiques Sociales*.

en charge des danses et/ou cultures urbaines au sein de l'Établissement public du parc et de la grande halle de La Villette. C'est Philippe Mourrat qui, au sein de cette structure, devient l'interlocuteur majeur. La Fondation de France est déjà intervenue aux côtés de certains protagonistes qui seront associés à IADU ou à La Villette, et notamment *Inter Service Migrant* qui joue —par exemple à Lyon— un rôle majeur dans la bataille pour sortir le hip-hop d'une assignation géographique —la banlieue— et culturelle —un phénomène sociétal, un pansement social⁷. Au contraire des Nouveaux Commanditaires, il s'agissait d'intervenir dans un domaine artistique où la notion même d'expertise artistique faisait problème. Dans le secteur des arts plastiques, celui qui domine les Nouveaux Commanditaires, la France regorge d'expertises rivales, de visions antagoniques de ce qu'est l'art contemporain, de ce qui en dénote l'excellence artistique ou les faiblesses. L'État s'est lui-même constitué un corps d'experts qui, à la faveur de la déconcentration culturelle, s'est répandu dans les régions, avec les conseillers aux arts plastiques, les Fonds régionaux d'Art contemporain, etc. Il n'en est pas de même en matière de danse et singulièrement de hip-hop. Certes il existe dans les DRAC des conseillers à la danse, généralement chargés également du théâtre ou de la musique. Mais très peu ont à cette époque —le milieu des années 1990— la moindre idée des enjeux artistiques que véhicule le hip-hop. Cela reste aujourd'hui encore très aléatoire. Au niveau du ministère, à quelques personnes près -mais cruciales- on peut faire le même constat.

3. L'INVENTION DE LA FORMULE IADU

Dans ce contexte de déficit d'expertise et de reconnaissance, la recherche d'un regard juste, compétent et respecté, et celle d'un partenariat institutionnel étendu tiennent de la gageure. La Fondation s'était parallèlement orientée vers la danse contemporaine, pour l'utilisation du fonds danse dont elle hérite. Parallèlement au programme IADU naissant, un autre programme, Initiatives d'Artistes en Danse Contemporaine (IADC), naît en 1999. Anita Mathieu, qui dirige les Rencontres Chorégraphiques en Seine Saint-Denis, est contactée au titre de son expertise en danse contemporaine. Elle fait alors partie du comité Culture de la Fondation de France et participe à l'attribution d'aides à la création dans le secteur où elle assume par ailleurs des responsabilités de programmatrice. Pour des raisons de clarté, celle-ci ne peut programmer dans les Rencontres Chorégraphiques en Seine Saint-Denis des artistes soutenus

7 VERNAY M.-C., 2011, *Le Hip-Hop*, Arles : Actes Sud Junior.

dans la même période par ce programme IADC. Mais il reste que la question de la valeur ajoutée d'un tel programme est posée, alors que la danse contemporaine est déjà clairement soutenue par le ministère et les collectivités territoriales. En 2005, après 6 ans d'existence, le programme est interrompu dans un contexte de réduction des moyens tirés de ce fonds danse. La décision est prise de concentrer les ressources sur la danse hip-hop, alors encore très loin de bénéficier de la reconnaissance institutionnelle qu'on lui connaît aujourd'hui. Anita Mathieu, bien que passée par le Théâtre contemporain de la Danse, ne pouvait jouer le rôle d'experte pour le hip-hop, ainsi qu'elle l'indique elle-même :

« *Le hip-hop n'est pas dans la programmation des Rencontres Chorégraphiques (sauf très indirectement quand Frank Micheletti, par exemple, invite des danseurs de hip-hop dans ses chorégraphies). Il y a de l'offre pas loin, avec Aulnay et son festival, un autre à Saint-Denis, la proximité de Créteil, etc. Je ne me déplace pas souvent pour voir du hip-hop. Ce n'est pas le domaine que j'ai choisi. Il y a une sorte de répartition entre lieux. Pour moi, le hip-hop est plutôt un registre orienté vers les pratiques en amateur, comme je l'ai fait avec la compagnie Rualité.* »

C'est ce qui explique le passage par un partenariat beaucoup plus structurel que celui qui fonctionne, dans les Nouveaux Commanditaires, auprès de médiateurs dont l'identité change assez nettement en cours de route, et qui sont plusieurs simultanément⁸, fonctionnant plus ou moins en collège et répartis sur les différentes régions. Dans ce dernier programme, une certaine pluralité est organisée en interne dans un contexte de controverse et d'abondance d'expertises. Dans le hip-hop, c'est un contexte de rareté et d'incertitude qui prévaut. Autant de raisons de s'appuyer sur une des rares institutions où l'expertise peut naître et se développer, à partir des expériences de Christian Tamet avec Le Théâtre contemporain de la Danse (1984-1998), et les Rencontres des Danses urbaines, qui deviennent les Rencontres des Cultures urbaines (RCU), avec Philippe Mourrat. La Villette s'est, par cette voie, imposée comme un espace majeur de la reconnaissance artistique du hip-hop, de ce processus d'artification.

« *La légitimation du hip-hop s'est faite dès lors que La Villette a produit, aidé à la structuration, et les festivals de Suresnes, de Montpellier ont été les clefs, avec les RCU, de cette légitimation; les médias ont également joué un rôle majeur. Cela a produit aussi une certaine acclimatation à l'institution; ils ont réalisé*

8 NÉGRIER E., 2013, « Les Nouveaux commanditaires. Politique et Société », dans (collectif) *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux Commanditaires*, Dijon : Presses du Réel, p. 753-768.

que sans cela c'était très difficile. Je le sais, moi qui ai passé 40 ans à fuir l'institution qui me le rendait bien... Certes le système hip-hop est mondial, c'est un réseau mondial avec ses DJ, ses jurys, ses battles, chorégraphes, cela circule partout. Mais eux ne bénéficient pas de ce dont bénéficient les compagnies de danse contemporaine. » (Responsable danse ministère de la Culture) Ce qui est frappant, à l'occasion de nos entretiens avec les principaux protagonistes du programme IADU à ses débuts, c'est l'insistance qu'ils mettent à souligner le poids de telle ou telle personne, moins comme représentante de son institution, que comme individualité située dans un rapport dialectique avec elle : porte-voix de l'institution dans un partenariat ; porte-voix de celui-ci dans l'institution. Au fond, cette personnalisation obéit à trois logiques.

La première, dont nous avons déjà parlé, résulte du constat empirique que tous les protagonistes font lorsqu'ils restituent le parcours du programme IADU : il dispose de parrains et de marraines bien identifiés dont l'influence va au-delà de, voire contre, le référentiel porté par leur institution.

La deuxième logique s'inscrit dans la philosophie personnaliste d'intervention de la Fondation de France, que nous avons également mentionnée.

La troisième, elle, correspond davantage au contexte d'artification dans lequel nous nous trouvons. Il est assez logique que dans la transition de la fin des années 1990, les protagonistes qui s'inscrivent dans ce réseau, et que nous nommerons plus loin, privilégient des « bricolages personnels » à des loyautés institutionnelles. Appartenant à plusieurs institutions, ils incarnent ce que les anglo-saxons appellent une *advocacy coalition*⁹ : un collectif interpersonnel réuni autour et à l'occasion d'une « cause ». Celle-ci est la promotion de la danse hip-hop au rang de proposition artistique, là où beaucoup (d'institutions, justement) ne voient qu'une pratique culturelle ou ethnique. C'est un moment particulier où la perspective d'un nouveau rapport art/société suscite autant la méfiance d'acteurs établis qu'elle nourrit les convictions les plus diffuses d'acteurs situés parfois dans le champ artistique, mais bien souvent en dehors : éducation populaire, action sociale, politiques culturelles ou éducatives ; recherche scientifique, par exemple. Le propre de ce moment, cependant, c'est... qu'il dure ! Tout au long de nos entretiens, ainsi qu'on le verra dans la partie suivante, nous alternons entre des propos (défensifs) indiquant que la danse hip-hop a désormais acquis ses lettres de noblesse et ses conditions de reconnaissance décentes, et qu'il n'est plus besoin pour

9 SABATIER P.A., 1998, « The advocacy coalition framework: revision and relevance for Europe », *Journal of European Public Policy*, 5(1), pp. 98-130.

elle de bénéficier de conditions spécifiques, tandis que d'autres continuent d'en dénier la dimension artistique, la considérant plutôt comme un prétexte de pacification ou de gestion démagogique des quartiers, ou au contraire estiment qu'en tant que nouveau courant artistique elle ne bénéficie toujours pas de la reconnaissance à laquelle elle pourrait prétendre. Il ne s'agit pas là tant d'une évaluation négative de l'apport du programme IADU que du constat que ces processus d'artification procèdent moins par substitution (d'un référentiel par un autre) que par accumulation (de paradigmes potentiellement rivaux).

La force de ces courants personnalistes s'illustre par le modèle d'accompagnement proposé. Nous verrons plus loin comment il évolue. Disons ici qu'il est assez fidèle à la notion de médiation telle que l'entend la Fondation de France dans les Nouveaux Commanditaires.

D'une part, la personne en charge de cette mission incarne à peu près tous les rôles possibles aux côtés des artistes. La fonction de conseillère (ou de conseiller) du programme IADU emprunte des voies formelles et informelles. Parmi celles-ci, de nombreux témoignages insistent sur les qualités requises pour, d'une part, obtenir d'autrui le crédit nécessaire à cette fonction, et les compétences relationnelles pour assurer des rôles qui ne peuvent être facilement précisés ou segmentés. Ils vont de la mise en relation avec des professionnels du milieu, à la prise de contact avec les écritures chorégraphiques contemporaines, à des aspects beaucoup plus humains de travail sur les doutes, de coaching, de résolution de conflits, etc. Ces problématiques de vécu ne sont pas propres au milieu du hip-hop, mais elles sont particulièrement sensibles, en général, dès lors qu'il est question, comme ici, de pratiques accédant à un statut artistique.

« *Mon boulot a consisté à rencontrer les artistes, les groupes, et à les aider à avoir des rendez-vous avec des soutiens potentiels. J'ai fait le tour des DRAC. Alors, c'était l'interlocuteur incontournable. Ce n'étaient pas les collectivités locales, sauf exception. Parfois, comme à Besançon, le contact a été pris avec l'ANPE, car il y avait un souci sur la possibilité d'une aide pour une personne, et ils ne savaient vraiment pas comment interagir avec eux. J'étais une sorte de garant. Et c'est vrai que La Villette et la Fondation, pour les DRAC comme pour les autres, c'était une sacrée carte de visite. J'ai tout de suite pensé au triptyque : formation, chantiers, coproduction, c'était évident pour qui connaissait le terrain, la nature des besoins. J'ai organisé les chantiers dans les temps forts des villes : Rencontres des Cultures Urbaines, Transmusicales de Rennes, Montpellier Danse. La Biennale (de Lyon) est venue après. Ils regardaient cela de loin, pas convaincus. C'est venu plus tard. J'ai tenté Toulouse aussi, Lille 2004 : il*

s'agissait de choper les professionnels là où ils allaient et où ils avaient de la disponibilité. Les chantiers, c'était sur place, mais ce n'étaient pas des compagnies de la région, pour faire précisément sortir ces artistes de leurs territoires. Il faut comprendre qu'à l'époque, pour de nombreux professionnels, ce n'était pas de la danse. » (Ancienne conseillère IADU)

L'artification pose, parfois de façon violente, ces questions du dedans et du dehors ; de l'avant et de l'après ; de la pratique entre amis à la pratique professionnelle. Lorsque le programme IADU entre en scène, aucune de ces questions n'est résolue. Elles commencent, le plus souvent, à se poser seulement. C'est pourquoi la fonction de conseil artistique dépasse très largement la seule expertise. C'est également pourquoi les profils de conseiller(e) ou de médiatrice, ou de chargé(e) de mission, la variation des dénominations suffit à témoigner de l'ambivalence des rôles sont aussi divers. Ils mêlent des expériences vécues sur le tas dans les domaines sociaux et culturels à des profils plus académiques dans les secteurs de la communication ou du marketing, à des compétences dans le domaine du spectacle vivant ou même dans la production chorégraphique. La trajectoire de Muriel Morvan, la première chargée de mission IADU, illustre sans doute le type le plus achevé de diversité de cursus (cf. supra, portraits des chargés de mission).

Nous verrons plus loin quelle a été l'évolution du rôle de cette personnalité centrale du programme. Il n'est pas inutile de tirer quelques leçons provisoires du modèle d'action IADU.

1. Il intervient dans une période clef du développement du hip-hop en France, marqué par une institutionnalisation incomplète, singulièrement autour de La Villette, une très grande diversité de rapports à l'institution chez les praticiens ; une diversité équivalente de rapport des institutions à ces derniers, notamment sur la qualification artistique.
2. Cette période va évoluer avec la formalisation de deux grands courants, l'un plutôt orienté vers la performance et la compétition « crypto-sportive » (les *battles*) ; l'autre plutôt orienté vers la création artistique, la dramaturgie (le courant artistique). Il ne faut pas essentialiser cette division, car des allers-retours existent entre ces deux univers, et certaines équipes, qui sont plutôt situées dans un courant *battle*, participent pleinement à certaines aventures artistiques, comme le montre le travail des *Pokemon*, très investis dans les *battles*, avec l'Opéra de Lyon.

3. Pendant la première période de son développement, l'existence d'un hip-hop orienté vers un courant artistique est l'une des raisons d'être de l'intervention de la Fondation de France, de La Villette et de leurs autres partenaires. Dans le même temps, c'est l'une des singularités françaises, si on compare la façon dont le hip-hop se développe dans d'autres pays. Le programme IADU participe pleinement de cette singularité.
4. Il repose sur la mobilisation d'acteurs appartenant à diverses institutions, ayant des parcours très différents, unis autour de la cause du hip-hop comme courant artistique. Cette coalition illustre la force des liens faibles : leur diversité même leur permet de diffuser cette cause au sein de milieux hétérogènes, du social, à l'éducatif en passant par les institutions artistiques et urbaines.
5. Le caractère personnaliste de cette coalition rejaillit sur l'animation du programme, qui tranche avec les habituelles façons de définir un programme artistique d'intérêt général en France. Centré, ainsi qu'on le verra dans la partie suivante, sur des artistes en émergence, il repose sur le rôle central d'une personne, chargée de mission puis conseillère, qui assume seule une grande variété de rôles, des plus matériels aux plus artistiques, en passant par des aspects de gestion humaine et affective.
6. À la force des liens faibles qui le constituent, le personnalisme peut se voir opposer la faiblesse intrinsèque des ressources, mais aussi des dépendances qui sont les siennes. Du côté des dépendances, un tel réseau suppose le maintien d'une mobilisation importante pour « la cause ». Or celle-ci est par définition très exigeante pour les acteurs qui y adhèrent, et sont parfois tentés de changer de registre ou de rythme. Il suppose aussi que ses protagonistes (administratifs, financiers, artistiques) maintiennent, de là où ils sont situés, une loyauté à l'égard d'un programme dont l'importance, pour leur propre institution, est nécessairement subsidiaire. Ce sont ces différents aspects qui font la fragilité des ressources de IADU, dont nous allons maintenant analyser l'évolution quantitative, puis qualitative.



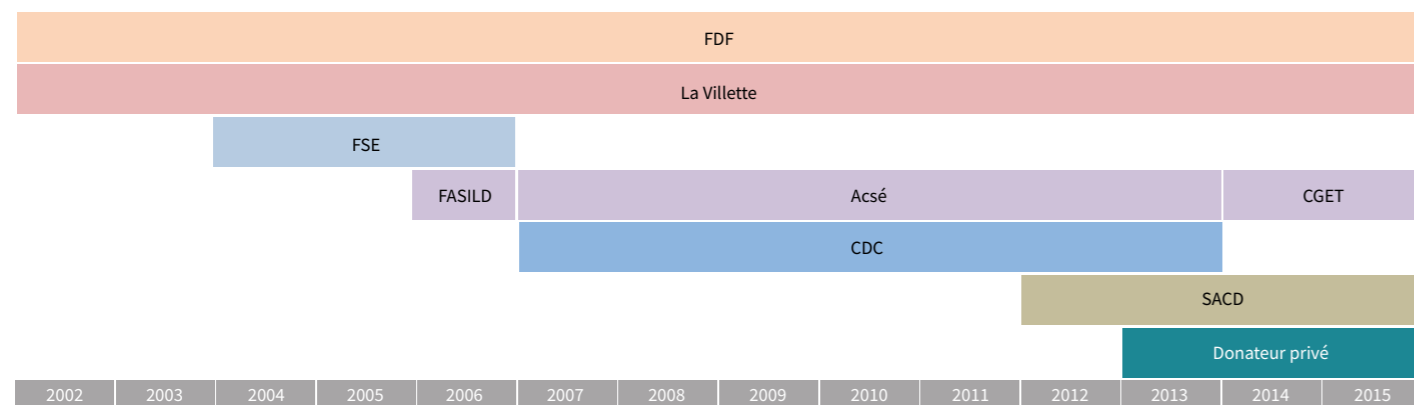
B. L'ÉVOLUTION DU PROGRAMME

L'une des manières de rendre compte du programme Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines, c'est d'analyser, au plan quantitatif, ce qu'il a produit tout au long de 18 ans d'existence. On va y repérer des périodes distinctes, mais aussi des permanences, comme celle des instruments qui procèdent de cet accompagnement des chorégraphes.

Nous allons d'abord nous intéresser à l'évolution du modèle financier, avec notamment le rôle que jouent les différents partenaires, des plus structurels aux plus épisodiques. Nous analyserons plus en détail les conditions de participation, les motivations et la valeur que trois partenaires essentiels (la Caisse des Dépôts et Consignations, le Commissariat général à l'Égalité des Territoires et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques) accordent à IADU. Dans cette même partie, nous prendrons en considération l'évolution dans la répartition des dépenses entre instruments d'action (résidence, coproductions, formation, aide à la diffusion), et le rayonnement territorial et le degré de concentration des aides en direction des équipes artistiques.

Nous analyserons ensuite plus en profondeur ces instruments d'accompagnement dans leur importance, dans le nombre d'opérations concernées par an, dans leur fondement, leur évolution plus qualitative. Nous nous interrogerons enfin sur ce qu'accompagner veut dire, au-delà des instruments, au travers de la figure évolutive de ceux qui les mettent en œuvre : les chargé-e-s de mission.

Frise n° 1 : Évolution du partenariat

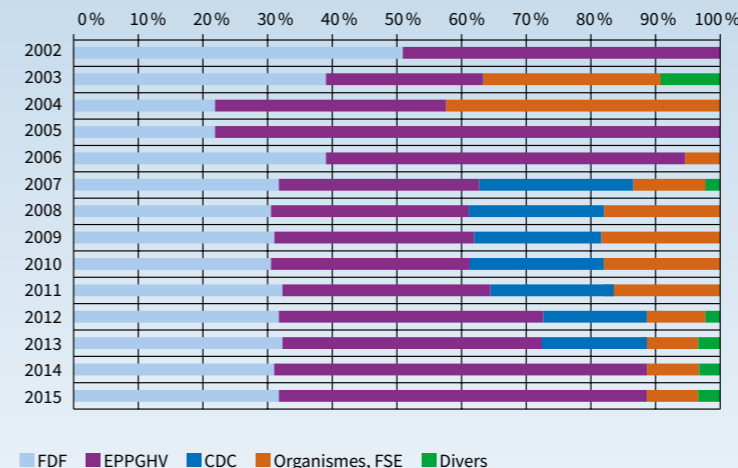


1. LES RESSOURCES : PARTENARIATS ET RÉPARTITIONS

Le modèle IADU repose sur la mise à disposition annuelle de fonds en provenance d'un donateur anonyme ayant souhaité qu'il soit consacré à la danse. Ce financement correspond à peu près à la prise en charge de la chargée de mission ou conseillère. De son côté, La Villette accorde, en valorisation de ses infrastructures et en financement direct, une part plus importante que la Fondation. Sur le graphique ci-dessous, on peut voir que les deux partenaires majeurs (la Fondation et l'EPPGHV¹⁰) représentent à eux deux entre 60 % et 100 % du financement du programme IADU. La seule exception relative est l'année 2004, lorsque le Fonds social européen vient considérablement appuyer le projet, notamment sur la partie formation des danseurs. Le bénéfice des fonds européens se fait nettement sentir pendant les trois années d'éligibilité, ainsi qu'on le voit sur le graphique n° 4. Ce surcroît de financements ciblés sur la formation vient à point nommé pour des danseurs dont le parcours de professionnalisation artistique est, on le sait, le plus souvent balbutiant. Le nombre de bénéficiaires en est d'autant plus accru.

10 EPPGHV : Établissement Public du Parc et de la Grande Halle de La Villette, que nous nommons plus souvent simplement « La Villette ».

Graphique 3. L'évolution du partenariat financier de IADU (2002-2015)



L'élargissement du partenariat de IADU à d'autres protagonistes semble un problème qui n'est que partiellement et irrégulièrement résolu tout au long de la période. Certains organismes vont pourtant s'ajouter, la plupart incarnés par des personnes personnellement impliquées dans l'enjeu, et exerçant au sein de leur institution un rôle de médiateur de la danse en général et du hip-hop en particulier. Ainsi, la Caisse des Dépôts et Consignations – parallèlement engagée dans la politique de la ville, dont les volets culturels sont alors au centre des débats, après les Programmes culturels de Quartiers du milieu des années 1990 – est représentée à partir de 2007 par Isabelle Condemine.

L'ONDA¹¹ joue également un rôle, au début des années 2000, même si sa contribution n'apparaît pas financièrement. Elle n'intervient pas au titre de la coproduction, car ce ne sont pas ses modalités classiques d'intervention. En revanche, elle bonifie des aides à la diffusion en cas de programmation de danseurs accompagnés dans le cadre de IADU. Ici encore, le partenariat est nettement dépendant des rencontres personnelles, même si celles-ci ne font pas tout. Ainsi, avec l'ONDA, se joue une adaptation entre dispositifs.

« Muriel Morvan était venue me voir. Elle avait hérité de la commande de mettre en place un programme, IADU. Elle demandait de l'aide. Parallèlement, il y avait Isabelle Condemine, à la Caisse des Dépôts, au titre de la politique de la Ville. Je travaille donc

11 L'ONDA (Office National de Diffusion Artistique), créé en 1975, est un bras armé du ministère de la Culture pour la diffusion dans le domaine du spectacle vivant.

avec Muriel sur la façon d'aider. On ne peut pas faire ce qu'elle demande : que l'ONDA participe directement et financièrement au programme. Ce n'est pas sa façon de faire. Par contre l'ONDA va bonifier les aides aux programmeurs qui programment des hip-hopeurs de IADU. Cela assurait à Muriel et à IADU un accompagnement artistique, et apportait une sensibilisation au hip-hop auprès des acteurs clefs de la diffusion » (Ancien membre de l'ONDA)

À partir de 2007, donc, une nouvelle phase s'ouvre, avec l'intervention de la Caisse des Dépôts et Consignations qui représente d'abord le quart puis plutôt le cinquième du financement annuel. Pour la Caisse, qui a dans ses missions l'accompagnement des politiques de la ville depuis leur origine interministérielle dans les années 1980, et qui compte encore dans ce domaine aujourd'hui, la participation à IADU se situe dans la continuité d'un soutien aux danses et cultures urbaines.

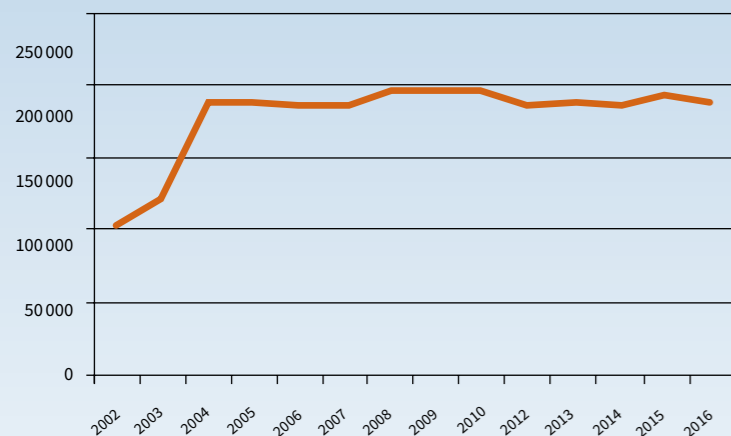
Dès 2006, les organismes sociaux qui agissent dans le champ de la lutte contre les discriminations (Fasild, Acisés¹²) participent également, d'abord en quasi parité avec la Caisse des Dépôts puis de façon moins soutenue.

Les autres partenaires restent extrêmement marginaux (en vert sur le graphique). On peut mentionner telle année une orientation vers IADU d'un donateur de la Fondation. Au cours des dernières années, la SACD entre dans le programme, pour des montants relativement modestes.

Chacun de ces partenaires entre aux côtés de IADU pour des motivations et selon des cheminements spécifiques. Nous les abordons plus loin. Au total, après une croissance très importante en 2004 – année où le FSE vient accompagner le programme – le niveau de financement de IADU est stable. Cette stabilité peut s'expliquer par trois causes.

12 Fonds d'Action et de Soutien pour l'Intégration et la Lutte contre les Discriminations, Établissement Public Administratif créé en 2001, à la suite du FAS, Fonds d'Action Sociale (pour les travailleurs musulmans d'Algérie en métropole et pour leur famille) créé lui en 1958. Le FASILD laisse la place en 2006 à l'ACSÉ : Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances, sur l'essentiel des mêmes missions, laquelle est ensuite fusionnée avec la DATAR et le Comité Interministériel des Villes au sein du Commissariat Général à l'Égalité des Territoires (CGET) le 31 mai 2014.

Graphique 4. Évolution du programme IADU (2002-2015)



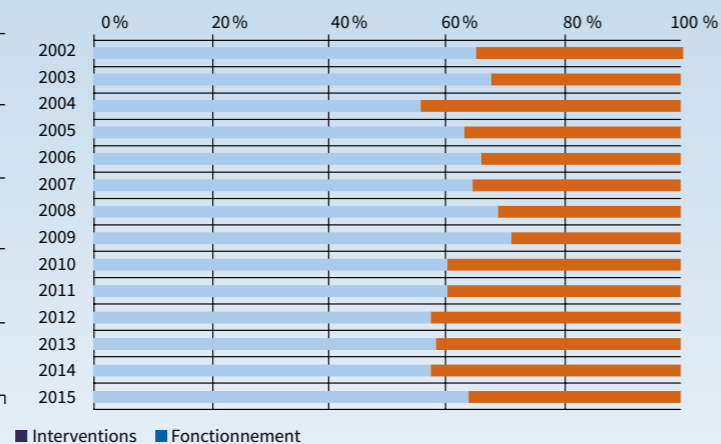
La première est bien sûr celle de l'attractivité d'un tel projet auprès d'interlocuteurs, publics ou privés, pour lesquels pèse toujours une représentation plutôt péjorative de ce qu'est l'univers du hip-hop, et plus généralement celui des « cultures urbaines ».

La deuxième raison est que la capacité de financement par la Fondation est assez strictement contenue en fonction de l'origine des moyens qu'elle confie à IADU : la valorisation d'un don anonyme. Cette capacité a concouru à établir un certain équilibre avec l'autre contributeur majeur, l'EPPGHV, ce qui limite le développement de l'ensemble.

« Dès le départ, IADU a manqué de moyens, même si à La Villette il y a eu des locaux : la Halle aux cuirs, deux studios pour le travail, le pavillon où se présentaient les œuvres [...] ; les professionnels ne se sont pas précipités pour assister à cela, et comme je l'ai dit il manque une vraie vitrine qui permette ces échanges [...] J'ai assisté à pas mal de chantiers, et c'était souvent confidentiel. » (Responsable danse, ministère de la Culture)

La troisième raison est plus triviale mais non moins importante. Elle réside dans les capacités d'intervention de la conseillère artistique sur le terrain. Dans la mesure où elle exerce seule cette fonction d'accompagnement, la démultiplication de son action rencontre ses limites dès lors qu'il convient d'intervenir auprès d'un grand nombre de projets qu'il faut apprendre à connaître, jauger, guider en termes techniques ou administratifs tout autant qu'artistiques.

Graphique 5 : Structure générale des dépenses IADU (2002-2015)



Le graphique 5 nous renseigne sur la structure des dépenses effectuées par le programme IADU. Au titre des dépenses de fonctionnement, on trouve l'ensemble des dépenses supportées par La Villette au titre de la mise à disposition des lieux, des fournitures, des dépenses de communication, mais aussi les salaires des personnels directement affectés au programme, et notamment la conseillère et ses missions. On voit que cet ensemble de dépenses représente en général autour de 60% du total, à l'exception des années 2008-2009 où ce pourcentage atteint les 70%.

Au titre des dépenses d'intervention, on retrouve les coproductions, formations, chantiers et résidences, pour autant que les dépenses concernant ces dernières ne soient pas incluses dans le fonctionnement.

Au final, c'est donc une part considérable des dépenses qui est directement affectée à l'accompagnement des artistes, puisque les salaires et missions de la chargée de mission puis conseillère doivent être considérés comme des ressources à leur disposition.

2. LES PARTENAIRES ET LEURS MOTIVATIONS

La continuité du programme et l'importance qu'y jouent les deux principaux fondateurs – la Fondation de France et l'EPPGHV La Villette – ne peuvent donc à eux seuls résumer IADU. Son histoire montre qu'il a pu associer, selon des temporalités distinctes, plusieurs types de partenaires et qu'il poursuit dans cette voie. Pour trois de ces partenaires (la Caisse des dépôts et consignations, l'Agence pour la Cohésion sociale et l'Égalité, la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques), il est intéressant d'expliquer les conditions de la rencontre initiale ; les motivations du partenaire et ce qu'il retire de sa participation à ce programme ; les raisons qui, le cas échéant, expliquent l'arrêt du partenariat.

Cette analyse repose essentiellement sur nos entretiens réalisés avec les personnes clés au sein de ces organismes, ainsi qu'avec d'autres protagonistes directement concernés par le programme.

a) La Caisse des Dépôts et Consignations (2007-2013)

La Caisse des dépôts et consignations (CDC), en tant qu'institution financière publique, assume des missions qui concernent directement et indirectement les enjeux culturels publics. Directement, puisqu'elle a une mission générale de financement et de mise en œuvre de la politique de la ville dont les aspects culturels la regardent donc directement. Par extension, elle a également pour mission le développement des territoires, qui peut constituer la base de financements culturels.

Mais en l'espèce, c'est davantage par sa politique de mécénat culturel, inaugurée dans les années 1980, qu'elle est associée à IADU en 2007. Cette politique est notamment tournée vers l'insertion des jeunes par la culture depuis les années 1990. C'est dans ce cadre qu'elle participe aux premières Rencontres nationales des Danses urbaines, notamment portées par Christian Tamet, en 1996. La Caisse des dépôts est ensuite partenaire des Rencontres des Cultures urbaines organisées à partir de l'année suivante à la Grande halle de La Villette, autour de Philippe Mourrat. Par ailleurs, elle est associée à d'autres événements ou opérations par le biais de son programme d'action culturelle dans les quartiers. On peut ainsi citer sa participation au financement du défilé de la Biennale de la danse, à Lyon.

En 2007, la Caisse des dépôts est contactée dans un contexte particulier. À la suite de la crise des banlieues de 2005, les autorités préfectorales réquisitionnent les ressources du Fonds social européen qui étaient mises à disposition du programme IADU pour les réorienter vers « l'urgence de l'action sociale ». IADU perd ainsi un partenaire très important, notamment sur les dimensions de formation, et une capacité d'intervention non négligeable. Le retrait du FSE en 2006 produit un stress sur la continuité du programme, conduit à une mobilisation de soutiens potentiels, qui débouche sur la participation de la Caisse des dépôts et du FASILD, devenant ensuite l'Acsé puis le Commissariat général à l'égalité des territoires (CGET).

Les motivations de la Caisse des dépôts sont celles d'un mécène spécifique, à la fois orienté vers les enjeux culturels des quartiers et, selon une forme plus classique de mécénat, vers la création artistique et l'émergence de nouveaux talents. C'est à ce titre qu'elle participe aux événements qui ont lieu à La Villette. Les acteurs des différentes strates de décision se connaissent donc : Philippe Mourrat, François Hers, Francis Lacloue (directeur du mécénat culturel à la Caisse des dépôts, auquel succède Edith Lalliard en 2005), Isabelle Condemine, Florian Nicolas, le

chargé de mission IADU de cette période 2006-2007 qui connaît cette dernière par les fonctions antérieures qu'il a occupées dans le sud de la France, etc. Ces liens ne sont pas inutiles pour construire un partenariat dans l'urgence. Mais les motivations sont également plus profondes.

« L'idée était de travailler sur le lien à la jeunesse, et la danse offrait des perspectives intéressantes. Entre 2003 et 2004, ce projet est remis en question. On réalise un audit, qui insiste sur la nécessité de valoriser le projet de la Caisse des dépôts et consignations, notamment ce qui concerne le logement social, et donc la dimension sociale des projets. Est alors mis en place le nouveau programme « Solidarités urbaines » qui est un programme de soutien spécifique à la création dans lequel la danse hip-hop est déjà présente. Dans les années 1980-1990, nous avons plein de petits dispositifs de programmation et de soutien à la danse contemporaine qui se sont terminés en 2007. L'enjeu était de mieux qualifier les acteurs de la danse. C'est ce qui nous intéressait dans le programme IADU » (Membre de la Caisse des dépôts et des consignations)

Si la motivation à participer au programme IADU s'inscrit dans la continuité des objectifs culturels de la Caisse des dépôts, celle-ci opère un virage par rapport à ce qui est considéré, en creux, comme une expérience insuffisamment valorisante. La valeur associée à IADU réside donc dans le lien indissociable qui est fait entre un contexte socio-territorial qui est au cœur des missions de la Caisse des dépôts et une approche professionnelle de service aux artistes.

Entre 2007 et 2013, la Caisse des dépôts participe donc au financement de IADU, pour le quart du budget total au début, puis pour un peu plus de 15% dans les dernières années. Ce qui dénote d'une évaluation positive de IADU par la Caisse des dépôts est d'abord un fait : alors que les programmes de soutien sont d'une durée généralement limitée à trois ans, le soutien aura duré six ans. C'est ensuite la reconnaissance d'un service original et professionnel apporté aux danseurs : lieux de répétition, ouverture de fenêtres de diffusion pour les jeunes chorégraphes, capacité de repérage et d'aide à la professionnalisation. Mais ce qui retient l'attention – et sans doute concourt à un objectif de valorisation de la Caisse des dépôts elle-même, c'est la fonction de label que sa responsable du mécénat y voit : un gage de qualité, une vitrine, qui bénéficie de l'apport du mécénat et qui rejaillit sur le mécénat en retour. Dans ce contexte, le retrait de la Caisse des dépôts en 2013 intervient sans que soit dressé de bilan négatif à son égard. Il s'agit simplement d'une application – tardive – de la règle de rotation des projets aidés. Le mécénat culturel de la Caisse des dépôts s'oriente – entre autres sujets – vers la danse contemporaine et la musique classique dans la période plus récente.



b) Du FASILD à l'ACSÉ puis au CGET (2006-2017)

Autre acteur majeur de la politique de la ville, le FASILD (Fonds d'aide et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations) est né en 2001 en succédant au FAS (Fonds d'action sociale pour les travailleurs musulmans d'Algérie en métropole et pour leur famille) créé lui-même par les accords de Constantine en 1958. Sa mission générale a évolué d'une perspective d'intégration des travailleurs migrants, avec une très grande marge de manœuvre quant aux moyens et philosophies d'action, à la mise en œuvre de dispositifs plus verticaux et instrumentaux comme la lutte contre la délinquance, contre les inégalités, contre l'échec scolaire, les discriminations, etc. où les marges de manœuvre sont plus étroites. Au moment où le FASILD est contacté, ses actions en matière culturelle sont reconnues comme une dimension légitime, quoique subsidiaire, de la politique de la ville. Pour schématiser, les projets culturels sont perçus comme des leviers pour poursuivre des objectifs qu'on n'arrive pas à atteindre avec les outils sectoriels : apprentissage scolaire, intégration dans la cité, par exemple. Le rapport à l'art, en particulier, tient une place à part dans la sensibilisation des jeunes, dans leur rapport à leurs propres capacités.

Il est donc assez logique que le FASILD soit associé, à l'instar de la Caisse des dépôts, aux entreprises menées à La Villette, et notamment aux Rencontres. Catherine de Luca est chargée de mission nationale pour la Culture au sein de l'ACSÉ (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances), qui succède au FASILD en 2007. Auparavant, elle était chargée de mission territoriale en Île-de-France pour le FASILD, et à ce titre elle participait au partenariat avec les Rencontres de La Villette. Le FASILD est contacté dans les mêmes conditions dramatiques que la Caisse des dépôts, pour pallier la perte de ressources occasionnée par le retrait du FSE. Dans un contexte rendu également difficile par les travaux sur la Grande halle — qui privent les Rencontres de leur lieu emblématique pendant trois ans, avant de disparaître — l'intervention de Catherine de Luca aux côtés de Philippe Mourrat, qu'elle connaît de longue date, permet d'abord le renflouement du programme. Mais dans la foulée s'institue un partenariat plus durable, fondé, comme pour la Caisse des dépôts, sur des motivations qui sortent de l'urgence d'un bouclage budgétaire.

Les motivations de l'ACSÉ s'inscrivent dans la continuité de l'accompagnement des Rencontres, qui sont ainsi décrites :

« On était ensemble avec Philippe Mourrat au sein d'un comité de pilotage où on décidait de la programmation des Rencontres. C'était l'époque du FAS et cela mettait en valeur tout le soutien

qu'on apportait aux jeunes dans les quartiers. Qu'ils soient programmés à La Villette, pour nous, c'était qu'on avait fait notre boulot quoi ! Mourad Merzouki est un bébé FAS, par exemple ! C'était l'aboutissement de nos actions territoriales : ils pouvaient montrer leurs talents, il fallait que les programmeurs prennent le relais. Notre travail trouvait là son sens. » (Ancien membre du FASILD-ACSÉ-CGET)

On voit bien le même mécanisme à l'œuvre que pour la CDC : ces dossiers culturels et artistiques constituent un aboutissement à la fois logique et singulier par le rayonnement qu'ils procurent. La demande spécifique pour IADU est formulée par Philippe Mourrat comme une sorte de couronnement de l'aide déjà accordée. Par la participation à IADU — plaide-t-il en marge des nécessités plus matérielles — l'ACSÉ pourrait permettre de consolider les chances des jeunes talents, qui ont besoin d'un accompagnement supplémentaire (par rapport à d'autres types de danseurs, ou par rapport aux rares chorégraphes d'alors qui n'ont déjà plus besoin d'un appui spécifique).

Il y a bien une connotation sociale dans l'intérêt de l'ACSÉ pour ce dossier. Mais ce n'est pas « le social pour le social ». Au contraire, on peut l'analyser comme une sorte de sublimation de l'action sociale « ordinaire ». C'est pour cela que la justification de son rôle auprès de IADU ne va pas de soi. Elle fait débat dans l'organisme. Les arguments contre sont intéressants à rappeler : trop petit nombre de bénéficiaires, concentration de ces derniers sur la région parisienne, pour un domaine très périphérique de l'action sociale.

« J'ai argumenté que c'était peu élevé, que le besoin était parfaitement légitime du point de vue de l'inégalité d'accès (à la carrière artistique) et que ce n'était pas que parisien ! J'avais mes arguments : il reste une inégalité d'accès pour les jeunes artistes des quartiers populaires, à des lieux, des formations, des contacts. C'est pas par hasard que le hip-hop se développe dans la rue, hein ! Où aller ? Or il existe dans les quartiers populaires les « Baudelaire de demain » et malgré leur envie, ils sont entravés. C'est une inégalité insupportable ! » (Ancien membre du FASILD-ACSÉ-CGET)

De son point de vue, le programme IADU est essentiellement un projet de La Villette, et la participation des représentants de la Fondation de France y est perçue comme plus indirecte, moins engagée sur le projet. Sur ce dernier, l'évaluation positive repose sur certains critères subjectifs liés à l'accompagnement en actes : les exigences professionnelles, une conception du métier, dans l'accompagnement, tournée vers l'efficacité. Elle repose en deuxième lieu sur l'impact positif que peuvent même représenter, dans ce contexte, les échecs de certains chorégraphes dans

leur parcours au sein de IADU. La fin d'une illusion, la prise de conscience de ne pas être au niveau pour créer des spectacles, l'orientation et le conseil vers d'autres perspectives sont aussi des apports au sein d'un parcours humain. Enfin, IADU incarne une philosophie d'action centrée sur les parcours individuels qui renvoie elle-même à ce que défend la responsable sur les dossiers culturels « menacés » par leur incorporation dans des dispositifs de plus grande échelle où ils perdraient leur réactivité et leur adaptation – parfois erratique – au terrain et aux personnes. D'une certaine manière, pour faire écho aux débats contemporains sur la « culture des droits culturels », IADU incarne une politique des capacités (à créer, expérimenter, apprendre, échouer) contre une politique des manques (de sécurité, d'éducation, de logement, etc.).

Dans les années 2010, après plusieurs contrats triennaux de soutien à IADU, le CGET (qui prend la place de l'ACSÉ en 2014) en signe un nouveau pour la période 2015-2017. Le nouveau contexte est rendu complexe par trois faits. Le premier est l'importance croissante des dispositifs verticaux qui fragilisent de plus en plus les projets plus ciblés et personnalisés comme IADU. Le second est l'existence d'une convention entre le CGET et le ministère de la Culture, qui n'intègre naturellement pas IADU, et qui rend plus difficile le soutien à des projets culturels qui ne sont pas inscrits dans ladite convention. Le troisième est le départ de celle qui a accompagné et défendu le soutien à IADU tout au long de ces dix années de contrats, et qui concède – ainsi que nous l'avons souligné nous-mêmes à plusieurs reprises – que la naissance et la persistance de tels projets doivent beaucoup à des personnes aux carrefours d'institutions, et bien peu aux logiques propres à ces institutions.

c) La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (2012-2015)

Avec la SACD, IADU rencontre un partenaire qui se situe plus directement dans le secteur artistique. Comme toutes les sociétés de droit, la SACD met en œuvre une mission de protection et de soutien aux auteurs par le biais de la redistribution des droits perçus, selon une règle bien établie : 75 % sont reversés aux auteurs, et 25 % sont consacrés à l'action culturelle, et dirigés vers des projets comme celui de IADU. Cette action culturelle est elle-même conditionnée par la part relative avec laquelle chacun des sous-secteurs contribue au volume de recettes perçues. Ainsi, la danse représente une part relativement faible du total, et génère chaque année un financement d'action culturelle d'environ 80 000 euros. La SACD utilise une partie de ces fonds à des actions qu'elle définit en interne, sous la responsabilité d'un chorégraphe associé qui change tous les trois ans. Par exemple, François Raffinot avait défini un projet (les « Sujets à vif ») qui consistait à repérer des danseurs et leur offrir la possibilité de travailler, dans le cadre du festival d'Avignon, avec le chorégraphe de leur choix.

Pour la SACD comme pour les autres partenaires déjà cités, la sensibilité au hip-hop commence par une participation, au titre de l'action culturelle, aux Rencontres de La Villette. Après leur arrêt, le rapport au hip-hop cesse aussi, et l'aide à la danse s'oriente vers les chorégraphes de danse contemporaine. Le retour au hip-hop se produit à la fin des années 2000, à l'occasion d'une rencontre avec la nouvelle conseillère IADU, lorsque Daniel Larrieu est chorégraphe de référence de la SACD.

« J'habite près de La Villette, et quelqu'un a dû me dire de venir voir ça, que c'était vraiment intéressant pour repérer de nou-

veaux artistes et les aider dans leur processus de création. Et j'ai donc rencontré Chloé qui m'a présenté l'équipe, le dispositif et j'ai vraiment trouvé que c'était très intéressant : ça me permettait de retrouver le hip-hop là où il était intéressant de le croiser : au moment de la genèse des projets, de leur émergence. J'ai donc demandé à Chloé de déposer une demande de subvention, et on s'est retrouvé avec Daniel Larrieu, Régine Chopinot, et ça a été convaincant » (Membre de la SACD).

La motivation de la SACD est de trois ordres. Le premier est naturellement que la démarche de IADU est dans le droit fil de la mission de soutien aux artistes, dans l'esprit de son action culturelle. C'est en même temps la contrainte de son soutien : il doit systématiquement apparaître comme une aide directement apportée au créateur sous la forme de cachets, d'aides au déplacement, par exemple. Il ne peut s'agir d'une subvention accordée au fonctionnement de IADU. La deuxième motivation est de faire valoir, par la participation au projet, la présence de la SACD auprès d'un public d'artistes qui sont très éloignés d'elle a priori. C'est donc, de façon plus prosaïque, d'étendre sa connaissance des nouvelles formes artistiques et de sa population de référence, et renouveler ainsi son propre milieu d'auteurs. En quelque sorte, IADU représente pour la SACD une porte d'entrée dans un monde de l'art où elle a peu de repères, et introduire plus de diversité dans ses adhérents-sociétaires.

« Ce qui est spécial à ce stade c'est qu'ils n'ont pas toujours conscience d'être des auteurs. Ils se vivent plus comme interprètes. Donc la notion d'écriture, de dramaturgie, de récit, etc. leur échappe souvent. J'ai participé à deux ou trois tables-rondes avec les chorégraphes pour interroger leurs pratiques à ce sujet, j'allais les rencontrer à l'issue de leur présentation. Grâce à IADU,

j'ai donc pu rencontrer plein de gens ! Et certains ont ensuite été programmés dans Sujets à vif, un autre a eu le prix de nouveau talent de la SACD. C'est là que j'ai vu Anne Nguyen pour la première fois. Clément Dazin, Jann Gallois ont ainsi bénéficié de soutiens SACD après avoir été soutenus dans le cadre de IADU » (Membre de la SACD).

La troisième motivation est donc que cette participation peut être le point de départ de parcours de professionnalisation dans l'après-IADU, par leur orientation vers certaines des aides apportées par la SACD aux auteurs : bourses d'écriture, coproduction, aide spécifique pour la musique de scène, etc.

Comme pour les deux partenaires précédents, la participation de la SACD s'inscrit plus que jamais dans un contexte limité dans le temps. C'est le cas par principe, puisque l'orientation de l'action culturelle de la SACD dépend du sens que veut lui donner le ou la chorégraphe de référence. Fin 2015, Stéphanie Aubin le devient et oriente différemment les principes d'aides, désormais en direction de structures intégrant la présence d'un chorégraphe. IADU ne correspond pas à ce schéma, bien que cela puisse faire l'objet d'une adaptation.

L'autre limite est plus globale et touche à l'action culturelle de toutes les sociétés de droit comme la SACD, SACEM ou autres ADAMI ou SPEDIDAM, par exemple. Cette action, dans un contexte de régression des aides publiques, devient la cible d'un nombre croissant de demandes, de la part de bénéficiaires tous virtuellement légitimes. Dans cette situation, les sociétés de droits d'auteur tendent à établir des critères de plus en plus précis pour enrayer l'afflux de demandes et limiter l'arbitraire dans les soutiens attribués.



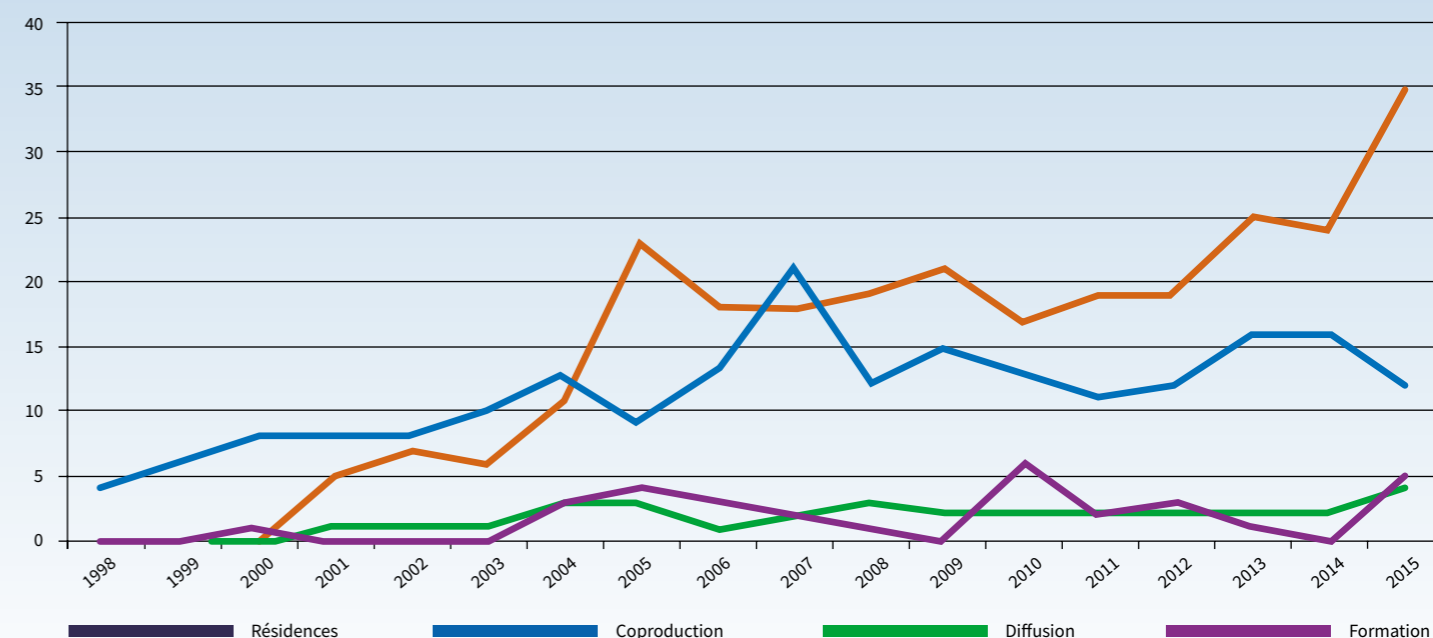
On pourrait donc dire que chaque partenaire voit IADU à sa porte : le quartier, le parcours, le créateur. En réalité, chacun mêle les diverses dimensions au sein de son propre organisme. À l'échelle des acteurs, il y a entrelacement du soutien pour soi et en soi. C'est la pluralité de sens qui est la caractéristique du partenariat. C'est ce qui marque tout leur intérêt, mais en même temps toute leur fragilité. La responsable du mécénat de la Caisse des dépôts a été incapable de résister aux revirements stratégiques de la Caisse vers d'autres priorités. Celle de l'action culturelle du CGET ne parie pas sur la possibilité de renouvellement de la convention triennale dans le nouveau contexte interministériel. Cette fragilité, et les difficultés de IADU à conforter ses dispositifs par un partenariat large et stable, imposent une réflexion sur les pistes d'évolution à explorer. Nous les évoquerons en conclusion générale.

3. RÉPARTITIONS ET RAYONNEMENT DES INSTRUMENTS IADU

Le programme IADU a développé quatre instruments qui sont conçus comme répondant aux besoins essentiels d'artistes et d'équipes en émergence. C'est en effet une caractéristique du programme que de s'intéresser avant tout à faire émerger des projets et des artistes qui n'ont pas – a priori – obtenu préalablement une reconnaissance institutionnelle. Les instruments sont restés globalement les mêmes tout au long de la période étudiée, même s'ils n'ont pas été développés dès le début, pour ce qui concerne la formation, par exemple. Au-delà des quatre outils dont nous allons parler dans cette partie, il faut d'abord évoquer le rôle d'accompagnement généraliste, qui ne se traduit pas par des dispositifs, ni par une comptabilité, mais qui sont bel et bien centraux dans la reconnaissance du programme par les principaux intéressés.

Ceux-ci s'adressent en effet à IADU depuis des configurations personnelles et professionnelles très diverses : artistes à la recherche de la diffusion d'un premier travail ; chorégraphe disposant déjà d'un parcours professionnel, mais connaissant une situation de transition, de doute ; artistes en difficulté suite à l'éclatement de l'équipe initiale, etc. L'accompagnement, avant de se concrétiser par des instruments, prend la forme de l'accueil, du conseil, d'un apprentissage qui peut aller de l'organisation de rencontres entre artistes à l'aide pour constituer des dossiers administratifs, ou à l'invitation à assister à des spectacles. Cette fonction primaire de médiation n'est pas la moins importante du programme. Elle implique de la part de la chargée de mission une pluralité de compétences d'intervention, et un mélange qui pourrait sembler contradictoire d'intuition (quant au potentiel lié à la sollicitation) et de suspension du jugement artistique. Une fois franchie cette étape qui peut se rejouer à plusieurs moments du parcours de IADU – il n'y a pas de clôture de cette phase de médiation, elle est constante – on peut aborder les instruments. Le graphique n°6 montre une évolution contrastée des différents outils. D'une part, le nombre de résidences est en croissance pratiquement continue, à l'image de l'importance qu'elles revêtent pour les artistes. Nous y reviendrons plus en détail. D'autre part, le nombre de coproductions est plus instable, à l'image d'un programme qui ne fonctionne pas selon la logique d'un guichet avec droit de tirage jusqu'à épuisement, mais selon une logique d'accompagnement personnalisé. Par nature, celui-ci offre des fenêtres variables de pertinence pour la coproduction, d'une année sur l'autre.

Graphique 6 : Le programme IADU en quatre dispositifs : coproductions, résidences, diffusion, formations (nombre d'opérations par an)



Le programme a jusqu'ici connu trois phases. La première est une phase d'apprentissage et de lancement qui s'étale sur les deux premières années. Le dispositif majeur est celui des coproductions. Les Résidences et les Chantiers suivent et la formation est pratiquement encore inexistante. Ces années sont celles qui correspondent à la première prise de fonction de Muriel Morvan (1998-2000). Le nombre de bénéficiaires est limité. On y retrouve d'ailleurs quelques-uns des pionniers du hip-hop à la française : Franck II Louise, Käfig, Tony Maskott, Rêvolution, entre autres. La deuxième phase est celle d'un essor général, où le recours aux formations s'affirme et dépasse très largement les autres dispositifs, qui sont cependant tous, peu ou prou, en croissance. La formation, outre ses contenus d'apprentissage, symbolise l'entrée des danseurs et chorégraphes dans une démarche institutionnelle, avec ce qu'elle implique de distanciation, mais aussi d'acceptation de certaines règles du jeu. La formation, c'est aussi et bien sûr la possibilité que ces artistes participent ensemble à des dispositifs, eux dont l'atomisation est régulièrement soulignée par les états des lieux plus ou moins formels réalisés par Claudine Moïse, Christian Tamet ou Muriel Morvan au début du programme.

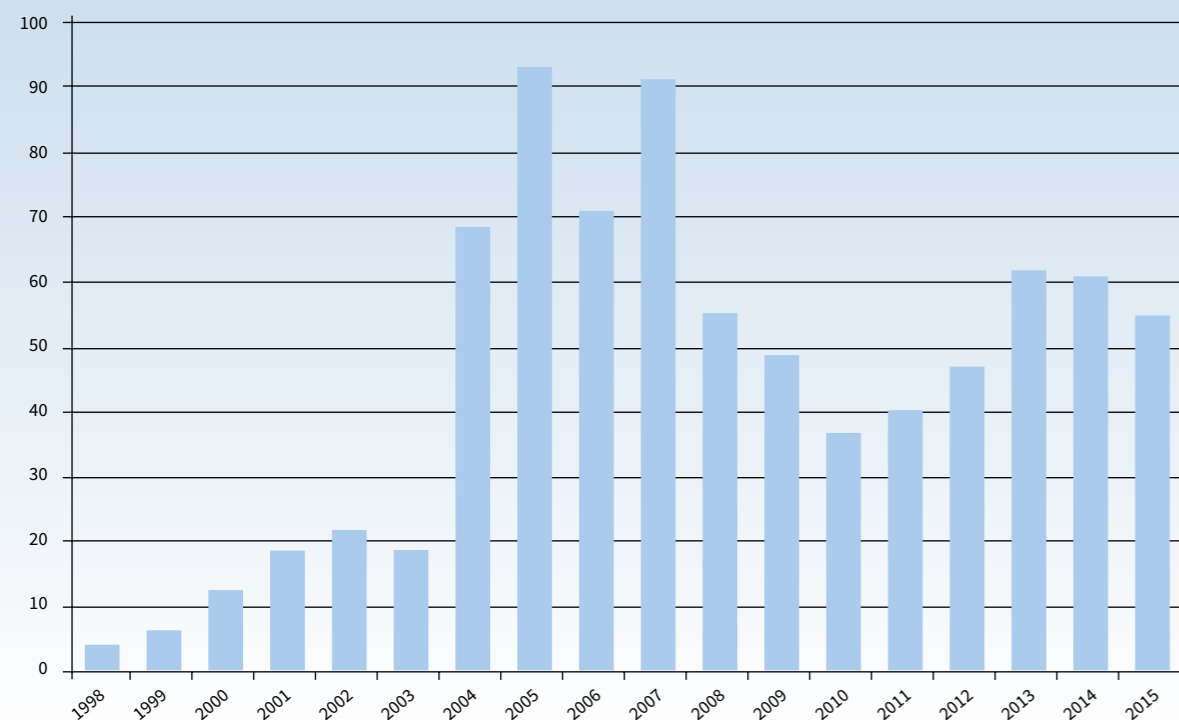
La troisième phase est plus hétérogène avec une croissance du nombre de résidences – rendue possible par l'ouverture du WIP

(Work In Progress) en 2010 – qui va de pair avec une évolution plus erratique des formations, une relative stabilité du nombre de coproductions et une continuité dans le nombre des chantiers. Sur ce dernier point, on assiste aussi à une diversification des outils d'aide à la diffusion.

Sans doute le programme IADU est-il à un tournant de son existence, ce qu'illustre d'ailleurs la commande du présent rapport. La stabilisation du programme autour des instruments les plus professionnels (coproduction, chantier, résidence) va de pair avec celle de la situation de la conseillère, passée en 2014 d'un statut en CDDU, renouvelable chaque année, au contrat de travail en CDI. Les conditions de l'accompagnement, dont nous apprécierons l'évolution qualitative plus loin, ont changé avec la reconnaissance du hip-hop dans le vaste secteur chorégraphique contemporain. La Villette et le programme IADU, dont on peut dire qu'ils ont été des acteurs déterminants de cette reconnaissance, sont aujourd'hui des protagonistes parmi d'autres dans un milieu transformé. S'il reste globalement influencé par deux pôles de reconnaissance (*battle/artistique*), il a fortement cru en nombre d'artistes, en attitude et en savoir-faire à l'égard des institutions, sans pour autant que ces dernières aient accompli un parcours identique et unilatéralement orienté vers la reconnaissance artistique du hip-hop (cf. partie suivante).

4. UN NOMBRE CONSIDÉRABLE D'ARTISTES SOUTENUS

Graphique 7. Nombre d'équipes concernées (1998-2015)



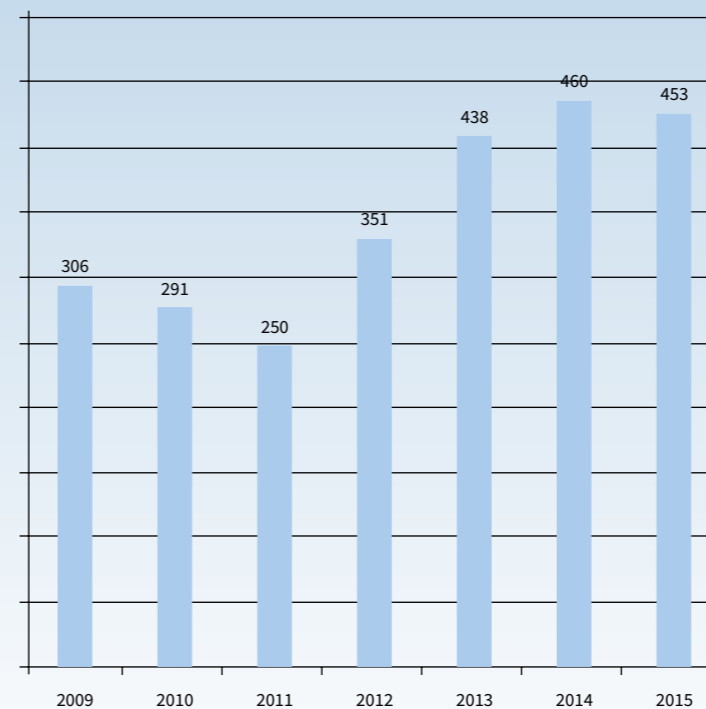
Sur les graphiques n° 7 et n° 8, nous observons une évolution non linéaire du nombre d'équipes et d'artistes aidés par le programme IADU. Mais, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, ce tassement est dû à l'arrêt d'un programme exceptionnel en matière de formation. Si l'on s'intéresse à la phase de « croisière » des années 2008-2015, on remarque tout de même que, pour une seule et unique conseillère, certes épaulée par des collaboratrices au sein de La Villette, mais responsable de l'accompagnement, la charge du suivi de 50 à 60 équipes par an est considérable, surtout si l'on considère l'approche qualitative d'un tel accompagnement. Dans la logique d'un programme qui propose une palette d'outils pour accompagner les artistes, nous comptabilisons ici les équipes artistiques dès lors qu'elles sont concernées par un dispositif. Si elles participent à plus d'un, comme cela arrive régulièrement (suivi d'une formation associée à une résidence, chantier consécutif à une coproduction, etc.) elles sont comptées autant de fois. Ce graphique exprime donc la relative irrégularité du programme en termes d'équipes touchées. On remarque que les chiffres élevés des années 2004-2007 sont notamment dus aux ressources du

Fonds Social Européen pour la formation, mais aussi à certains choix pédagogiques. A contrario, le tassement des années 2010-2012 est lié à la mise en place de formations « sur-mesure » et des « regards extérieurs » qui sont par définition plus individuels et limités en nombre.

Le graphique suivant, qui s'intéresse au nombre d'artistes et autres membres d'équipes artistiques, connaît le même essor quand, en 2013, cessent (provisoirement) les « regards extérieurs » et que des master class ou des formations plus collectives sont développées. Les années 2014 et 2015 touchent également plus de monde par le développement considérable des résidences.



Graphique 8. Nombre de personnes concernées (2010-2015)



L'irrégularité des chiffres signifie que d'une année à l'autre, les volumes d'artistes, de coproductions, de résidences, peuvent varier de façon assez importante, sans qu'on puisse en tirer de conséquence directe en termes d'efficacité ou de rayonnement. C'est plus un indicateur d'adaptation à un milieu qui, comme beaucoup dans le spectacle vivant, est lui-même mouvant. Autrement dit, si les courbes d'évolution des instruments IADU suivaient une évolution régulière, on pourrait y voir une sorte de droit de tirage un peu arbitraire en nombre de bénéficiaires d'un « guichet ». Au contraire, le fait qu'elles varient montre une certaine flexibilité du programme à l'égard de son environnement, mais aussi une faible élasticité des moyens.

Reconnaissance et déconcentration des bénéficiaires

Après avoir été le fer de lance d'une institutionnalisation du hip-hop comme courant des danses d'aujourd'hui le programme IADU est désormais confronté à l'adaptation de ses instruments d'action dans un environnement qui a changé, et dont la réalité est ambivalente. D'un côté, la reconnaissance du hip-hop est souvent rapportée à la consécration de certains artistes à la tête d'institutions : deux Centres chorégraphiques nationaux et un statut d'artiste associée pour Anne Nguyen et sa compagnie *Par Terre* au Théâtre national de Chaillot, l'inauguration de La Place fin septembre 2016 sous la Canopée du Forum des Halles, à Paris. Dans le même temps, des constats plus alarmants peuvent être dressés, comme celui d'Élisabeth Disdier, Inspectrice de la danse au ministère de la Culture :

« En ce moment, on assiste à un effet pervers : il y a la reconnaissance des deux CCN, mais une baisse de la programmation hip-hop dans les autres lieux. Cela fait 30 ans que le hip-hop existe et il doit encore faire la preuve de sa qualité artistique, et même les programmeurs se plaignent de ne pas avoir le choix : ce sont toujours les mêmes qui sont à l'affiche. En décembre 2015, j'ai fait un comptage. En 2013, il y avait 256 compagnies aidées (par l'État), dont 25 en hip-hop, soit 10 %, contre 6 % en classique, 6 % en baroque, 4 % en jazz et le reste (70 %) en danse contemporaine. En 2015, ce pourcentage pour le hip-hop descend à 8,5 % »

La nature de la reconnaissance artistique dont bénéficie le hip-hop est donc sujette à caution. D'un autre côté, cette citation alerte sur un phénomène de concentration autour des mêmes artistes, porte-drapeaux du genre, qui est aux antipodes de la logique même de fonctionnement du programme IADU. Celui-ci, ainsi que nous allons le voir maintenant, obéit très peu à cette concentration des moyens autour de compagnies ou d'artistes singuliers. Bien au contraire, et on peut penser qu'il s'agit ici d'une vocation propre et d'intérêt général, le programme IADU s'adresse bien davantage à des artistes en première phase de professionnalisation, ou à ceux qui, confirmés, se trouvent dans une situation spécifique (transition, rupture, ressourcement) au sein de leur parcours.

Nous avons pu recenser 787 actions auprès de 222 bénéficiaires. Parallèlement, nous disposons des montants accordés au titre de la coproduction, ainsi que le nombre de jours passés en résidence, pour chacun des bénéficiaires. Nous examinons dans le tableau ci-après le taux de concentration des bénéficiaires en nombre d'aides reçues (toutes aides confondues), en montant cumulé d'aide en coproduction, en durée de jours passés en résidence.



T15. Niveaux de concentration du programme IADU sur les bénéficiaires (1998-2015)

	Nombre d'aides reçues	% du total	Coproduction totale	% du total	Durée (jours) en résidence	% du total
La compagnie la plus aidée	32	4,1%	15 550 €	2,0%	164	4,3%
Les 5 premières	87	11,1%	148 226 €	18,7%	514	13,4%
Les dix premières	153	19,4%	217 673 €	27,4%	1 065	27,7%
La première moitié	617	78,4%	674 632 €	85,0%	3 394	88,2%
Total	787	100,0%	793 644 €	100,0%	3 847	100,0%

Comme on peut le voir, le programme IADU est très peu concentré. Le premier bénéficiaire perçoit 2% du montant total des coproductions, et environ 4% du nombre total des aides. Quant aux 5 premiers, leur captation des ressources est inférieure à 20% pour les coproductions, et à peine supérieure à 10% pour les actions et durées de résidence. Les 10 premières n'atteignent pas 30% du total des coproductions ou des durées de résidence, et représentent moins de 20% du total des aides.

Dans le domaine culturel, qu'il s'agisse des politiques de soutien des collectivités territoriales ou des sous-secteurs des politiques du ministère de la Culture, il n'est pas rare que les cinq premiers bénéficiaires dépassent à eux seuls la moitié des ressources disponibles, par l'effet des labels et/ou des cofinancements. On voit bien par-là la nature financière — et donc politique — du programme IADU : un partage extensif des ressources auprès d'un nombre élargi de destinataires.

La seule tendance à la concentration concerne l'examen de l'avant-dernière ligne : la moitié des destinataires capte 85% de la coproduction totale, et entre 78% et 88% des aides et durées de résidence. L'autre moitié désigne en réalité un groupe particulier de destinataires ponctuels, qui figurent au titre des bénéficiaires sans s'être engagés plus avant dans l'accompagnement. C'est un type d'acteurs qu'on ne retrouve plus depuis longtemps dans les bilans des politiques culturelles publiques.

Une certaine tendance à la centralisation

Si le programme IADU n'est pas concentré auprès d'un nombre réduit de bénéficiaires, on peut cependant observer une tendance à la centralisation autour d'un pôle régional constitué essentiellement de la région Île-de-France. Nous avons vu, plus avant, que cette région était parmi celles où les cultures urbaines étaient les plus présentes. Par ailleurs, il existe un tropisme francilien marqué par des proximités de réseau, une plus grande densité d'artistes et, surtout, d'acteurs institution-

nels potentiellement intéressés par ces nouvelles esthétiques. Mais cela ne suffit pas à concentrer sur Paris et ses couronnes l'essentiel des énergies en danses urbaines, pour plusieurs raisons complémentaires. Ceux qui ont entrepris leur « tour de France », en amont des Rencontres et du déclenchement du programme, en attestent. Leur perception des différences est liée à certaines caractéristiques des territoires urbains et de leurs identités culturelle et artistique. Philippe Mourrat insiste sur ces derniers points :

« En fait, on se rend compte à ce moment-là (à partir de 1996, au début des Rencontres, N.D.L.R.) que dans la plupart des grandes villes les artistes hip-hop n'ont pas attendu pour commencer à faire des choses. On se rend compte même qu'il y a des trajectoires d'arrivée de la danse hip-hop qui sont complètement différentes en fonction des régions. Il y a vraiment un effet territoire. Dans le Nord, par exemple avec le festival de danse à Roubaix, il y a une tradition de pratiques amateurs, comme les fanfares par exemple, et c'est là que va se développer le hip-hop. À Lyon en revanche, c'est la proximité avec la danse contemporaine qui va orienter le milieu. »

Claudine Moïse, elle, distingue trois ingrédients : les acteurs clefs, la morphologie (urbaine), mais aussi les politiques publiques.

« Je pense que quand on retrace l'histoire du hip-hop en France on rencontre trois ingrédients : d'abord le rôle de certaines personnalités marquantes : Marcel Notargiacomo, fondateur de Traktion Avant, à Lyon, est de ceux-là, flambeau repris par Guy Darmet; ensuite la morphologie urbaine, et la place des périphéries par rapport à la ville : fluide à Lyon, Lille, Paris; plus difficile à Toulouse, Montpellier, Marseille (manque de tramway, longtemps, pour relier au centre-ville); ensuite les choix politiques des élus : à Lyon ou Lille, on est en présence de vraies politiques publiques. C'est beaucoup moins vrai ailleurs. Marseille : j'y ai été : il y avait

la prédominance de la musique : NTM, Massilia, et une atonie de la danse, et les danseurs la jouaient totalement dans le cliché marseillais : « il y a du soleil, il fait bon, y a la mer... » Et donc ça prenait pas ! Montpellier est assez proche de ça, il y a un danseur qui s'est professionnalisé sur 60. Mais ce doit être la proportion moyenne... je ne sais pas. »

D'autre part, le hip-hop peut prospérer dans certains espaces pour des raisons liées à une sorte de régulation territoriale de sa présence. Il en est ainsi de Besançon, qui accueille Acrorap selon une stratégie de limitation de la concentration du hip-hop sur la région lyonnaise.

« Bien sûr, en hip-hop, la présence de la compagnie Acrorap (créée en 1989 et qui s'installe à Besançon en 1996, la même année que la compagnie Käfig, de Merzouki qui, elle, reste à Lyon). L'installation à Besançon est motivée par l'excès qu'aurait constitué l'installation de trois compagnies à Lyon — avec celle d'Éric Mezino, E.GO, en 2000. Acrorap reste à Besançon entre 1996 et 2008, où Kader est nommé à la tête du CCN de La Rochelle. Sa présence a été à la fois longue (gros soutien de l'État, conventions triennales, son administrateur, Gilles Rondot, était lui-même ancien étudiant aux Beaux-arts de Besançon...), et importante, même si elle n'a pas donné lieu à une véritable structuration locale, il y a une vraie fidélité à Acrorap, qui revient chaque fois pour plusieurs spectacles, et produit une grande ferveur, à la scène nationale (les deux scènes) à Morteau, ailleurs. » (Responsable danse, ministère de la Culture).

À propos de Morteau, commune de 6 800 habitants dans la partie rurale du Doubs (70 kilomètres de Besançon, 160 de Lausanne), de tradition conservatrice, le témoignage de Céline Chatelain, la directrice des affaires culturelles et du théâtre (342 places) est frappant quant à l'impact des acteurs sur l'inscription territoriale de ces nouvelles esthétiques :

« L'expérience du hip-hop a commencé avec l'arrivée de la compagnie Acrorap à Besançon. Kader (Attou) y était, et il faut dire que Gilles Rondot est originaire d'un village, Le Barbois, qui est à 10 km de Morteau. Ils cherchaient des dates, et ont démarché les lieux. On a dit oui, et ça a tout de suite marché; il faut dire qu'il y a un gros lycée à Morteau, 1 200 élèves, et deux collèges : total 2 000 élèves. On programait chaque fois sa création de l'année. Et c'était du Kader, ce n'était pas de la battle. Il y avait déjà un propos artistique, des décors, une fiche technique, des costumes, etc. La première pièce qu'il a donnée c'était Prière pour un fou. Il y avait un violoncelle sur scène... Comme ça marchait très bien ils nous ont demandé si on pouvait

réfléchir à densifier, et j'ai pensé à un festival. En janvier. Principe : trois jours trois compagnies, au départ 3 spectacles, donc, et puis reprise de deux des trois en milieu scolaire, ça fait 5 représentations. On en est aujourd'hui à la 12^e édition. »

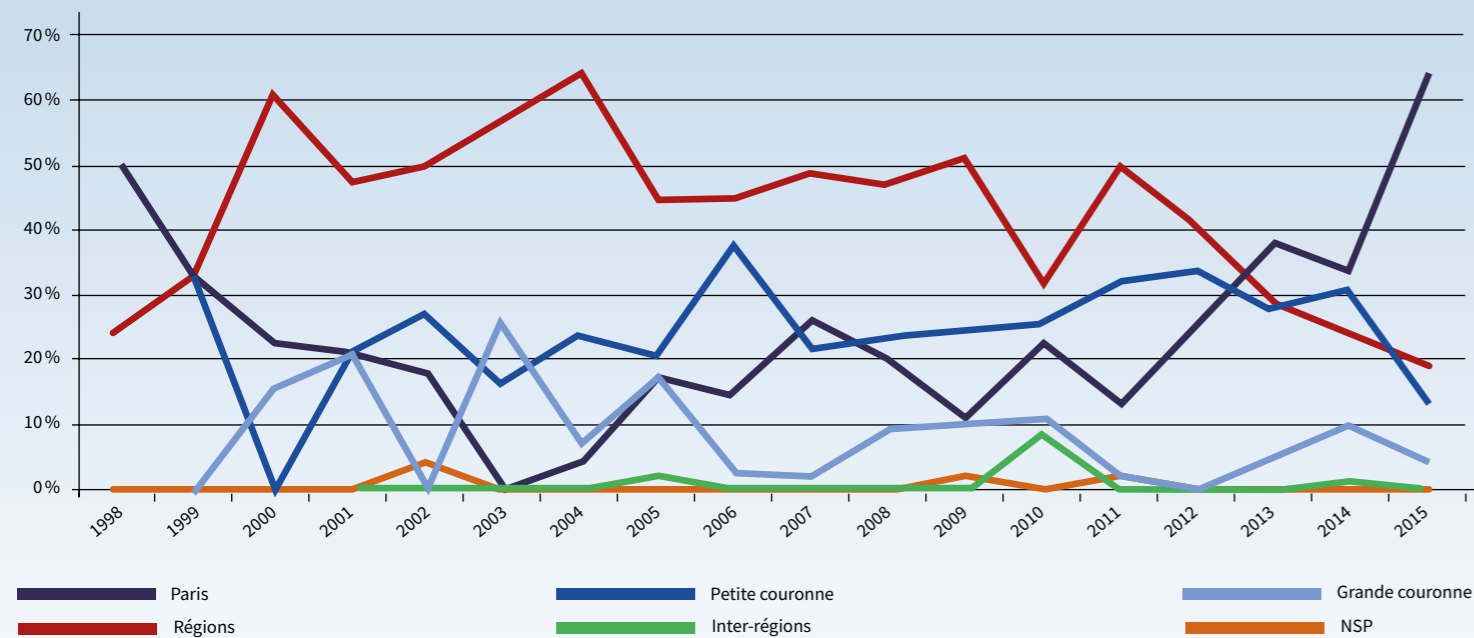
L'évolution du programme IADU rend compte de deux tendances. La première, sensible dans les premières années, accorde un certain équilibre entre régions françaises.

Dans les premières années du programme, ce sont les autres régions qui dominent, atteignant parfois 60% du total (en 2000, 2003, 2004). Cela correspond à une volonté explicite de la part de Muriel Morvan qui, elle-même, a un parcours largement construit dans les régions françaises (en Lorraine puis en Bretagne). Ainsi qu'on le voit, cette représentation régionale est plutôt défavorable à Paris, alors que la petite Couronne est mieux représentée. À partir de 2005, la part des autres régions commence à décliner, même si elle représente longtemps 50% des artistes soutenus. Dans le même temps, la petite et la grande Couronnes, ainsi que Paris, sont à peu près stables : la première autour de 25%; la deuxième autour de 10%, la troisième autour de 20%.





Graphique 9. La répartition territoriale des artistes soutenus par IADU (1998-2015)



Nota: pour ce graphique, nous avons réparti les artistes en six types de provenance : Paris, les Petite et Grande Couronne parisiennes, les autres régions françaises, les artistes dont nous identifions plusieurs origines régionales sans pouvoir en définir une dominante, et quelques équipes pour lesquels nous manquons de données.

C'est à partir de 2012 qu'on voit se dessiner une nouvelle tendance. Elle se traduit par une croissance nette des artistes parisiens, associée à un déclin des artistes des autres régions (vers 20%) et de la petite Couronne (vers 15%).

Le recul manque pour apprécier la portée d'une telle évolution. Il nous semble qu'elle est due à des causes structurelles et conjoncturelles.

Parmi les premières, il y a l'importance de la place parisienne dans les parcours de professionnalisation, d'échanges avec les milieux professionnels (autorités, agences dédiées, autres artistes, institutions publiques). Les aménités métropolitaines y jouent un rôle incomparable avec ce qui peut s'observer dans d'autres scènes urbaines françaises. Le hip-hop n'échappe pas au centralisme artistique. Mais la reconnaissance croissante du hip-hop, au lieu de freiner cette tendance, a semble-t-il pour effet de l'accentuer, en tout cas au travers du miroir tendu par l'évolution du programme IADU.

La deuxième raison résulte davantage des choix qui s'effectuent au sein de celui-ci, et d'une évaluation différentielle de la qualité des propositions artistiques qui sont le fait d'artistes en région

par rapport à ce qui se fait à Paris. C'est une première vision, artistique, des choses. La seconde est plus prosaïque : avec environ 50 artistes à accompagner par an, le travail en profondeur des artistes émergents devient particulièrement coûteux pour une seule conseillère, dès lors qu'elle continue de suivre les artistes depuis leurs premiers pas jusqu'aux résidences, en passant par leur suivi administratif. Par conséquent, la concentration sur la région parisienne s'explique aussi par une limite en termes de ressources humaines. Elle pose une question stratégique pour la poursuite du programme.

C. CE QU'ACCOMPAGNER VEUT DIRE

Les quatre piliers du programme IADU sont les coproductions, les résidences, l'aide à la diffusion et les formations. Ils méritent d'être analysés plus précisément, dans leur logique et dans leur évolution au fil du temps. Ils constituent les instruments d'accompagnement. Dans un second temps, nous traiterons de l'accompagnement en personne, soit la figure centrale du ou de la chargé-e de mission/conseiller-ère.

1. ACCOMPAGNER PAR LES INSTRUMENTS

Nous allons ici approfondir l'examen des instruments dont nous avons, dans la partie précédente, mentionné le développement à grands traits.

Les coproductions sont naturellement un outil essentiel, le plus immédiatement noble en termes de reconnaissance artistique. On en compte 206 depuis 1998. Elles représentent des montants variables, dont la moyenne se situe à près de 4000 euros (3966,72 €) entre 1998 et 2015. Cela représente un total de 817 143,75 € sur cette même période. Ces coproductions sont logiquement plus importantes en pourcentage dans le total de production d'une équipe artistique en émergence que dans celui d'une compagnie déjà reconnue. La première est même parfois uniquement soutenue en production par IADU ; c'est un élément essentiel car la présence d'un premier producteur, surtout institutionnel, en amène souvent d'autres. La coproduction IADU augmente pour les productions plus reconnues, bien qu'en pourcentage, sa participation soit moindre dans le total. Selon que l'on est dans l'un ou l'autre cas, la prise de risque de IADU est évidemment différente. Ces deux entrées (amorce et consolidation) semblent indissociables de l'intérêt du programme auprès des bénéficiaires.



Graphique 10 : Volume annuel de coproduction (€)



Voici un tableau qui porte sur l'année 2015, et qui met en regard les artistes et leurs créations, les recettes escomptées, et la part qu'y occupe IADU. On remarque que l'ampleur des différences entre enveloppes est très limitée : de 3 000 à 7 000 €, avec une moyenne de 4 470 €. En revanche, ce qu'elles pèsent dans le budget prévisionnel des recettes est très variable. La part de la coproduction IADU va de 2,9 % à 70,2 %, avec une contribution moyenne – qui ne veut pas dire grand-chose – de 21 %.

T16. Part de coproduction IADU dans les recettes prévisionnelles des projets 2015

Artistes	Œuvre	IADU	% du total	Valorisation Résidence	Part totale IADU
Fabrice Mahicka & Valentina Corosu	<i>D'où l'oiseau</i>	3 000 €	21,9 %	4 950	43 %
C ^{ie} Uzumé — Claire Moineau	<i>Descendance</i>	4 000 €	17,4 %	2 132	24 %
Brice Bernier	<i>e-nondation</i>	5 000 €	12,6 %	2 400	19 %
Abdou N'Gom	<i>Résistances</i>	4 000 €	3,6 %		
Michel Onomo	<i>Ghost flow</i>	5 000 €	46,1 %	12 789	75 %
Marion Motin	<i>Dharani</i>	7 100 €	22,0 %	4 263	31 %
Ismaera Takeo Ishii	<i>Ki Do Ai Raku</i>	4 000 €	70,2 %	3 959	82 %
George Cordeiro & Leïla Ka	<i>Du bout des yeux</i>	4 000 €	26,8 %	2 132	36 %
Séverine Bidaud	<i>Dis, à quoi tu dances ?</i>	3 000 €	2,9 %	3 500	6 %
Khiin Ma Sellu	<i>Steppe by step</i>	5 000 €	9,4 %	5 700	18 %
Linda Hayford	<i>Shapeshifting</i>	4 000 €	25,2 %		
Iffra Dia	<i>3.0</i>	5 000 €	11,4 %	3 959	19 %
Blondy Mota-Kisoka	<i>Être à part</i>	5 000 €	9,2 %	4 550	16 %
TOTAL		58 100 €	11,1 %		

Les chiffres ci-dessus tiennent compte des apports en coproduction proprement dits et leur associent la valorisation des résidences dont certaines compagnies ont bénéficié dans l'année. Notre estimation de la valorisation des résidences est une moyenne, sachant qu'il faudrait en réalité distinguer la valeur d'une résidence dans une petite ou une grande salle ; la valeur journalière d'une résidence de courte ou de moyenne ou longue durée, etc. Quoi qu'il en soit, la part moyenne que IADU représente en réalité se situe donc au-dessus de la seule indication d'apport en numéraire. On peut l'estimer, sur une année, à 28 % au total (coproduction + valorisation résidence).

En outre, il convient de rappeler qu'il s'agit ici d'estimations

liées à des budgets prévisionnels, dont la stratégie est, comme toujours dans ce genre d'exercice, d'enjoliver les recettes en minimisant les coûts prévisionnels. Par conséquent, la part – déjà élevée – que représente IADU dans ces coproductions est sans doute encore plus dominante – au point d'avoir du mal, parfois à identifier une vraie coproduction. Ensuite, il faut également rappeler que ce sont des estimations moyennes. Il faudrait en effet distinguer selon les lieux de résidence, plus ou moins grands, et dont la valorisation est plus ou moins élevée.

Les résidences s'opèrent sous la forme d'un accueil dans des studios en ordre de marche situés à La Villette, notamment à la Halle aux cuirs. Elles peuvent varier dans leur durée, entre une et trois semaines, et constituent une ressource importante pour des artistes qui sont en cours d'élaboration artistique, en besoin d'acquisition d'expérience sur certains aspects techniques ou dramaturgiques, voire en phase d'interrogation ou de transition. Elles peuvent aussi se prolonger par la présentation publique, devant des professionnels, sans que cela soit une contrepartie de l'accueil en résidence. Le nombre de résidences, dont les premières remontent à 2001, atteint un total de 269 accueils dont la durée moyenne est de près de 15 jours. Cela représente 3 982 jours de résidences. La valorisation de celles-ci, sur la base des calculs mêmes du programme IADU sur certaines années, équivaut à 305 € par jour. La valeur totale de cet instrument est donc de 1 212 550 € sur la période 2001-2015.

Graphique 11. Valorisation des résidences (estimation €)



Les témoignages que nous avons recueillis sur le rôle spécifique que jouent les résidences pour les danseurs – et que nous repren-

drons dans la troisième partie – laissent, sans surprise, entrevoir le décalage positif qu'elles représentent par rapport aux conditions de travail antérieures.

« [...] À l'époque c'était même pas Chloé, c'était... comment elle s'appelait... Isabelle Dellavalle ! Et à l'époque elle s'occupait de IADU, et elle nous a donné une résidence, et une aide financière. Donc ça a été notre première résidence, on avait 21 ans, pwah ! C'était dingue, première résidence à la Halle aux cuirs de La Villette, les Rencontres en 2008, et puis on a pu faire des dates après, tourner un petit peu et tout ça, vendre le spectacle quoi. On avait 20 ans, quoi, c'était cool. Et puis suite à ça, j'ai créé mon deuxième spectacle [...], j'ai aussi eu une résidence à IADU mais pas d'aide financière, mais j'ai eu une aide, un temps de création à la Halle aux cuirs. Et je pense que c'est grâce à ce deuxième spectacle que je me suis vraiment trouvé en tant que chorégraphe. » (Artiste soutenu par IADU – années 2008-2011)

Ce témoignage montre d'une part l'importance que revêt une résidence dans des équipements en ordre de marche auxquels les artistes n'ont jamais eu accès. Il montre aussi, dans la succession des aides, que la résidence a un rôle qui ne se confond pas avec les enjeux de financement ; non seulement elle permet l'accès à des conditions de travail professionnelles, mais elle a aussi des effets de socialisation « ordinaire », et de familiarisation avec une représentation de soi en artiste. D'une certaine manière, en installant l'artiste « chez lui », la résidence concourt à la fabrique de l'artiste comme tel.

« Et on a eu 2011, 2012, 2013, 2014, 2015... plusieurs temps de résidence à la Halle aux cuirs, et puis quelque chose de non quantifiable pour moi : une visibilité donnée à notre travail, notre pro-

jet, que ce soit par Isabelle et Chloé, et même avant, je sais plus comment il s'appelait (N.D.L.R. : Florian Nicolas). [...] Il y a un soutien humain, on avait besoin d'un accompagnement humain en communication, une aide à la visibilité. Pas vendre, mais s'intéresser au projet, à la nature du travail et en parler aux bonnes personnes, c'est ça le rôle de IADU. IADU, c'est un pôle facile à trouver. Je sais que c'est une demande très difficile à satisfaire, il y a plein de contraintes. Mais pour moi le paradoxe de IADU, c'est un paradoxe à grand niveau : c'est le problème du tri dans le milieu de l'art. » (Artiste soutenu par IADU, années 2006-2009) L'évolution des résidences, pour ces raisons et aussi parce que leur coût direct est très largement moindre que la coproduction ou la formation, connaît une croissance continue tout au long du programme. C'est la preuve de leur adaptation aux besoins d'artistes qui n'ont pas forcément tous déjà conscience d'en être, et en tout cas qui manquent et des repères et des moyens pour en avoir l'expérience. La résidence n'est cependant ni toujours ni seulement le premier dispositif dont les artistes bénéficient. Certains d'entre eux reviennent à la fois au sein du dispositif (en général) après une interruption, ou lorsqu'ils retrouvent l'opportunité ou le besoin d'une résidence dans le cadre d'un nouveau projet.

L'aide à la diffusion s'inscrit dans le prolongement des deux instruments précédents. Elle s'est longtemps appuyée sur les « chantiers en cours » qui permettent une première visibilité du travail soutenu. Depuis les années 2010, elle a eu tendance à se diversifier, à la mesure de l'enjeu que la diffusion constitue pour le hip-hop. En dépit de l'installation de deux chorégraphes hip-hop à la tête de Centres chorégraphiques nationaux (Kader Attou à La Rochelle et Mourad Merzouki à Créteil), d'une chorégraphe artiste associée au Théâtre national de Chaillot (Anne Nguyen), et de l'ouverture au public de La Place, au Forum des Halles, l'enjeu de diffusion reste essentiel pour les équipes artistiques en général, et singulièrement pour les projets portés par IADU. Le chiffre couramment cité d'une moyenne de trois représentations pour une œuvre chorégraphique dit assez le problème posé.

L'aide à la diffusion est passée d'une logique interne, passant par l'instrument du *Chantier en cours*, à une diversification des initiatives vers d'autres lieux et événements. L'objectif étant de multiplier les fenêtres de visibilité des artistes soutenus ; enjeu d'importance, notamment depuis la fin des Rencontres de La Villette. Même si ces dernières n'étaient pas à proprement parler des fenêtres de diffusion des « artistes IADU », elles contribuaient nettement à la diffusion des danses urbaines.

Les *chantiers en cours* offrent la possibilité à leurs bénéficiaires

de présenter leur travail, ou une étape de celui-ci, à l'occasion d'événements artistiques. Ceux-ci, plutôt concentrés sur les Rencontres de La Villette en début de programme (années 2001-2003), se sont ensuite élargis à des événements partenaires, comme les Rencontres de Roubaix, Montpellier Danse, les *Transmusicales* de Rennes ou la Biennale de Lyon. Cet instrument pose l'enjeu du partenariat, au-delà des aspects strictement financiers. Il suppose une certaine convergence dans l'évaluation de l'accompagnement par IADU et de la programmation de ces événements. C'est là, à la fois, une clef majeure, d'une part pour IADU et son accréditation, et d'autre part pour les événements dans leur positionnement par rapport au hip-hop en général. Entre 2001 et 2015, ce sont 135 compagnies qui ont bénéficié de ces chantiers en cours.

Les Chantiers en cours ont longtemps été l'unique modalité d'aide à la diffusion proposée par IADU. Cela se comprenait par la présence des Rencontres de La Villette qui étaient, pour IADU, la vitrine essentielle, pratique par la proximité à tous niveaux et la plus notoire. La disparition des Rencontres et l'arrivée d'une nouvelle chargée de mission ont, en 2009, entraîné un changement de stratégie. Aux chantiers en cours se sont ajoutés plusieurs types d'initiatives en lien avec la diffusion, sans qu'ils soient d'ailleurs toujours faciles à relier à une œuvre ou une compagnie en particulier.

On veut parler des « plateaux partagés », par lesquels IADU coprogramme avec un lieu des compagnies accompagnées par IADU, et y soutient donc la diffusion d'œuvres déjà créées. En 2011, ce partenariat s'effectue avec le Centre national de développement chorégraphique d'Angers, avec l'Étoile du Nord (scène conventionnée pour la danse à Paris 18^e). En 2012, outre Angers, on retrouve le Centre de développement chorégraphique de Grenoble, le Pacifique. En 2013, la Maison Folie de Wazemmes accueille quatre compagnies selon ce même principe. La Biennale de la Danse à Lyon et les Hivernales en Avignon, permettent également de valoriser le travail des compagnies soutenues, soit au titre de *Chantiers en cours*, où ce sont plutôt des extraits de créations qui sont proposés, soit au titre des *Plateaux*. À La Villette, où la diffusion du hip-hop connaît un regain, IADU participe pareillement au festival *Hautes Tensions*, ainsi qu'à *Villette Street Festival* et à l'événement *Free Style*, en 2015, où alternent des présentations d'œuvres, de différents styles de danse, et des groupes amateurs. Parallèlement, IADU s'investit dans des concours, où ses représentants participent au titre d'experts ou de jurys, et/ou y présentent des artistes soutenus par le programme dans l'année. C'est le cas du concours « (Re)connaissance », auquel IADU parti-

cipe entre 2011 et 2013. En 2014, IADU met en œuvre un concours dans le cadre de Hautes Tensions, à La Villette, et participe également aux *Hip-hop Games*, un événement qui tient à la fois du *battle* et de la création chorégraphique (en 2013 et 2014). Ces dernières années, un rapprochement avec le CCN de Créteil dirigé par Mourad Merzouki s'opère, à la fois par des fenêtres de diffusion et par l'organisation d'Escale (à La Villette) du festival Kalypso dont ce dernier est à l'origine.

Ainsi se dessine un partenariat de diffusion qui obéit à trois cercles concentriques. Le premier est constitué du noyau originel, qui a longtemps été médiatisé par les Rencontres des Cultures urbaines, et où La Villette demeure – au-delà de la disparition d'un événement devenu quelque peu mythique pour beaucoup de nos interlocuteurs – le lieu par excellence des échanges, des influences, d'une première légitimité chorégraphique. En cela, comme nous le verrons plus loin, IADU représente un label.

Le deuxième cercle est celui, devenu régulier à partir de 2009, des tentatives en direction de lieux consacrés : CCN, CDC, scènes conventionnées, festivals. Il s'appuie sur des partenariats plus instables, des tentatives parfois inabouties de retrouvailles (comme avec *Montpellier danse*, les *Transmusicales* de Rennes, par exemple), mais qui proposent une autre approche de la programmation hip-hop que celle qui est souvent reprochée aux lieux de la légitimité artistique dans leur relation au hip-hop : une caution sociale achetée à prix modique. À ce titre, la présence de deux CCN désormais dirigés par des artistes appartenant à la culture hip-hop ne provoque pas un changement automatique : des relations apparemment stables sont avérées avec le CCN de Créteil, plus accessible géographiquement. Elles restent à démontrer pour celui de La Rochelle.

Le troisième cercle de la diffusion est celui, plus expérimental, des fenêtres de diffusion qui s'ouvrent à l'occasion d'un marché, d'un concours, d'un événement singulier, comme Hautes Tensions, à La Villette, sans qu'il soit toujours un festival (*Hip-hop Games*, *(Re)connaissance*, *Free Style*, *Concours SACD-Beaumarchais*). Ici, on est davantage dans le pari, l'hypothèse qui permet tout autant à IADU d'apparaître comme acteur sur la nouvelle scène créative du hip-hop qu'aux artistes qu'il soutient de franchir une étape.

Cette stratégie de diversification poursuit également l'idée de proposer aux chorégraphes des temps et espaces eux-mêmes différents où leur professionnalisation peut s'organiser à terme : dans la chorégraphie, mais aussi dans les shows, concours, de même que dans la transmission, la formation. Compte tenu des risques inhérents à l'exercice du métier de chorégraphe, et des possibilités de revenus qu'offre un vaste secteur privé,

la confrontation à ces différents types d'espace est potentiellement fructueuse, et pas seulement pour des raisons relevant de l'artistique.

Mais cette stratégie a ses fragilités, dans la mesure où elle se heurte à plusieurs aléas. Le premier est l'instabilité des événements auxquels s'affilie IADU. Villette Street a disparu, le festival Hautes Tensions également. Le deuxième est l'adaptation de ces affiliations à la singularité du projet IADU et aux besoins d'équipes artistiques qu'il soutient. Le partenariat avec Montpellier Danse sur des chantiers en cours a pu acheminer sur la faible présence de professionnels au rendez-vous. Celui avec d'autres lieux a pu s'avérer insatisfaisant pour d'autres raisons, comme le fait de trouver la fenêtre de diffusion pour le hip-hop instrumentalisée par le lieu d'accueil en dispositif pédagogique à destination des publics scolaires, là où il s'agissait en théorie d'une rencontre professionnelle. Ici se démontre encore les difficultés spécifiques au hip-hop en termes de reconnaissance institutionnelle et artistique.

D'autres difficultés peuvent être liées aux failles de coopération qui existent dans le milieu du hip-hop (et dont il n'a pas le monopole). C'est le cas de certaines tentatives menées à Lyon ou à Montpellier auprès de réseaux d'acteurs qui, virtuellement, présentent l'avantage d'être complémentaires dans leur soutien aux chorégraphes (capacité d'accueil professionnel, appui technique, dates de spectacle), permettant à IADU d'intervenir de façon complémentaire en coproduction. La mise en œuvre peut révéler des difficultés liées aux relations conflictuelles entre ces différents « partenaires », des soupçons mutuels d'instrumentalisation, et en rester au stade de la bonne idée.

À l'opposé de ces essais moins concluants, d'autres opportunités sont clairement positives, comme l'organisation de Chantiers dans le cadre de la Biennale de Lyon, où une centaine de professionnels, dont beaucoup de programmeurs internationaux, assistent aux présentations.

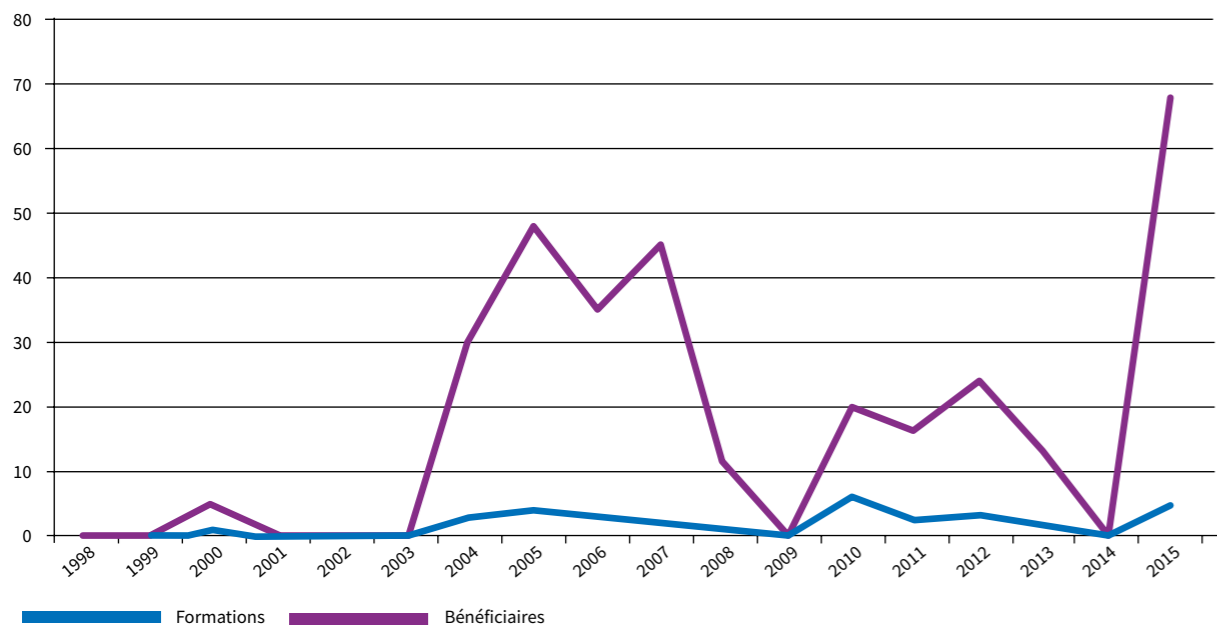
Comme le montre le graphique n° 12, le nombre d'actions à mettre au titre de la diffusion est relativement stable tout au long de la période. En revanche, le nombre de projets concernés varie bien plus fortement, au gré des opportunités des deuxième et troisième cercles. C'est là, à n'en pas douter, un des enjeux majeurs de IADU.



Graphique 12. Nombre d'actions de diffusion pilotées par IADU et leurs bénéficiaires (2001-2015)



Graphique 13 : Nombre d'œuvres diffusées (organisation IADU + fenêtres de diffusion)



Ce graphique recense le nombre de présentations d'œuvres soutenues, avec leurs chorégraphes, par IADU chaque année entre 2010 et 2015. Ici, nous cumulons les opérations que IADU gère en direct (les Chantiers en cours; les Plateaux partagés) et celles auxquelles elle s'affilie sans les organiser (concours, festivals, temps forts, etc.). Nous avons établi ces chiffres à partir du nombre d'œuvres différentes présentées dans l'année, sachant que certaines ont pu faire l'objet de présentations multiples. Nous avons également choisi de présenter les œuvres, et non les artistes, dans la mesure où en termes de diffusion, ce sont plutôt les œuvres qui sont au centre des préoccupations, au contraire de la formation, où ce sont plutôt les personnes. Comme on peut le voir sur ce graphique, l'affiliation à d'autres événements prend une importance croissante, et opère un bond très net en 2014, à la faveur d'un rapprochement entre IADU et la programmation de La Villette, où des événements comme Hautes Tensions, Villette Street et Free Style. Quelques différentes que soient leurs cibles, ces événements représentent une fenêtre désormais plus importante que les seuls temps organisés par IADU.

Les stratégies d'aide à la diffusion s'appuient donc sur des instruments et des partenariats évolutifs. Compte tenu des problèmes majeurs que la diffusion de la danse rencontre en France en général, il n'est pas étonnant que le parcours d'aide à la diffusion au sein de IADU soit lui-même fait de multiples tentatives qui ne sont pas toujours couronnées de succès. On doit ici insister sur le fait que cette diffusion se situe dans un contexte mouvant où, par le haut, s'est produite une reconnaissance institutionnelle du hip-hop qui est, aux autres étages, encore fragmentaire.

« Chloé donne de la crédibilité et de la visibilité aux artistes hip-hop, elle les met en lien avec les réseaux professionnels, les lieux de diffusion, l'ONDA, les CCN, le Ministère de la culture, la Biennale de Lyon... Sa force, c'est son réseau. C'est aussi une des seules qui sait parler de l'écriture hip-hop de manière non partisane. On n'est pas nombreux à pouvoir le faire et il y a un vrai déficit d'expertise dans les institutions. Moi aujourd'hui, je suis experte DRAC pour cette raison. » (Responsable d'un bureau de production).

Il s'agit de manifester la présence de représentants du hip-hop dans les lieux d'influence pour la diffusion du spectacle, en dehors des rendez-vous dont nous avons parlé ci-dessus, en marge des événements. On peut évoquer l'ONDA, dont nous avons parlé au titre des partenariats, mais il faut également parler des comités d'experts du ministère de la Culture. Ici se

trouve un enjeu majeur de reconnaissance diffuse, car ces comités d'expert – c'est un reproche qui leur est souvent adressé par les artistes hip-hop – manquent souvent de représentants du hip-hop. En l'occurrence, une partie du travail de IADU est donc de manifester sa présence au sein de ces cercles, non pas tant pour la promotion directe de tel ou tel projet individuel que pour étendre la légitimité de l'expertise hip-hop, servir de référence sur cette esthétique auprès de professionnels plutôt chevronnés en danse contemporaine. Chloé Le Nôtre a été experte DRAC en Ile-de-France pendant trois ans, et elle l'est aujourd'hui en Auvergne/Rhône-Alpes, et elle participe aux réunions de l'ONDA consacrées à ces sujets.

« IADU est la seule structure que je connaisse qui travaille dans un accompagnement précis des artistes, avec un regard affiné de l'émergence et des esthétiques nouvelles qui apparaissent sur la scène française. Avec Chloé, on échange beaucoup, elle attire notre attention sur tel ou tel artiste qui mérite d'être présenté, diffusé. Je la croise sur les plateaux, aux Hivernales, à Angers, à la Biennale sur les focus partagés avec l'Institut français, etc. C'est important pour nous de bénéficier de son regard car notre mission est de faire circuler les artistes français sur le territoire, de repérer les nouvelles formes, et d'aider à leur diffusion auprès d'un vaste réseau de directeurs de lieux: les CCN, les CDN, les CDC et les théâtres de ville. » (Membre de l'ONDA)

L'ONDA est de ces partenaires informels qui peuvent avoir une influence indirecte auprès des programmeurs, mais aussi une influence substantielle par le fonds de soutien dédié aux spectacles, dont un gros quart est orienté vers la danse (soit, en 2015, 641 000 € sur un total de 2 379 000 €), avec une part aléatoire tournée vers les créations en hip-hop.

L'enjeu est d'autant plus important qu'un des effets pervers de la reconnaissance par le haut, très courante en France, pourrait bien être de concentrer – et donc de limiter – la diffusion du hip-hop dans les institutions chorégraphiques aux productions des artistes ayant déjà bénéficié de la reconnaissance par l'institution. Pour un programme dont l'émergence est la préoccupation centrale, c'est une question vitale.

Les formations ont commencé à être réellement mises en œuvre à partir de 2004, après une première mais modeste première expérience en 2000. C'est, on l'a dit, le soutien du Fonds social européen qui a permis une démultiplication de cet instrument. Les années de programmation de ce fonds (2004-2006) correspondent d'ailleurs à un pic pour cette partie du programme. Ces formations sont gratuites, et pour les participants habi-

tant en dehors de la région parisienne leurs déplacements sont pris en charge. En participant du processus de reconnaissance et d'institutionnalisation, la formation affronte des défis spécifiques qui expliquent certaines évolutions du projet et des instruments mis en place. Premier défi, sans doute davantage prégnant aux débuts de IADU que dans la période postérieure aux années 2010, c'est tout simplement le rapport à l'idée même de formation pour des artistes qui ont, d'une part, souvent un parcours éducatif délicat et qui, d'autre part, vivent un art plus marqué que d'autres par les valeurs de l'autodidaxie. C'est ce qui rend difficile l'expérience du statut d'« apprenant » dans un contexte ressemblant peu ou prou à l'école. Pour des groupes eux-mêmes traversés d'incertitudes et de tensions, ce n'est pas un hasard si Muriel Morvan vante les mérites des formations à la « gestion de conflit », comme parties prenantes de la consolidation des équipes artistiques.

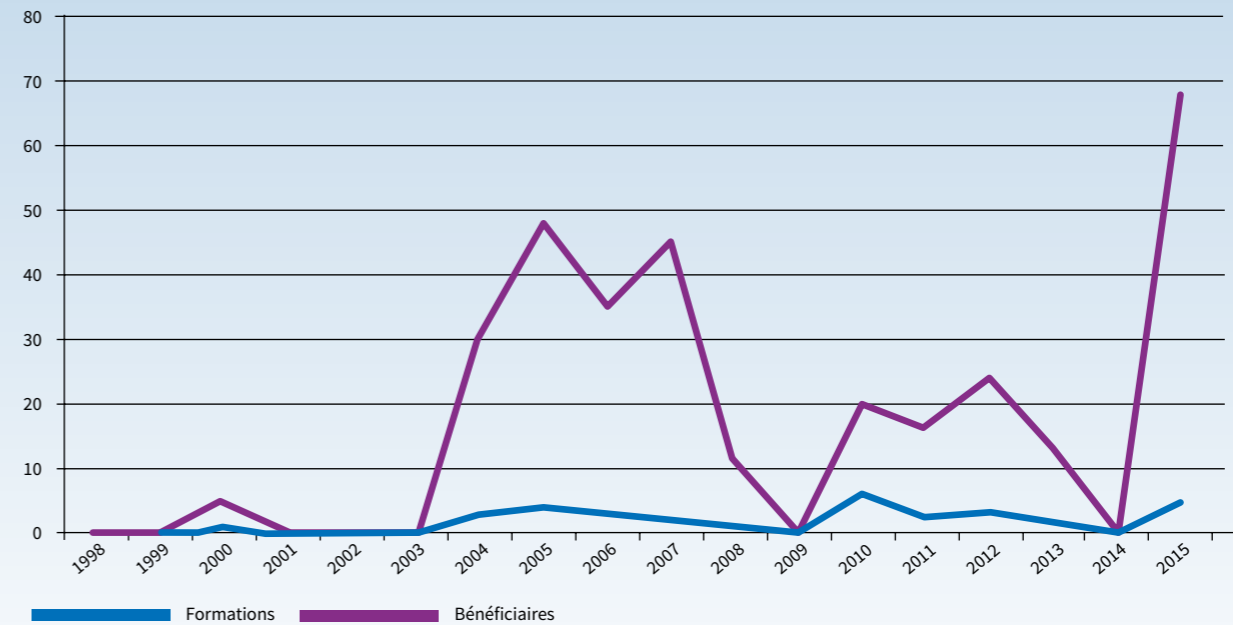
« Je n'arrêtais pas de voir les groupes se déchirer [...] des problèmes avec le leadership, les relations [...], tout était sujet de conflit. Du coup, j'ai monté des formations [...], en les prévenant que ça allait les secouer, mais ils ont suivi et ça a été quelque chose de fort pour eux, ils s'en souviennent encore. Ça leur a permis de placer les rôles de leaders de les accepter pour ce qu'ils sont, ceux qui prennent en charge des choses pour les autres, qui se détachent de l'ordinaire du groupe, certes, mais c'est pas forcément un mal; [...] il y a eu beaucoup de paroles, de choses intimes qui sont sorties alors. Un peu comme un psy... Le leader, le leader d'opposition, le bouc émissaire. Pour des autodidactes, c'était important de prendre conscience de ces dimensions du groupe, de prendre du recul dans son vécu. » (Ancienne conseillère IADU)

Le deuxième défi, c'est le contenu des formations. S'agissant d'un programme qui s'adresse à des groupes émergents, les thématiques et besoins de formation sont multiples. Elles abordent des champs extrêmement divers, qui vont des compétences les plus techniques, comme la lumière, aux administratives (diffusion dans le spectacle vivant, administrer une production, monter un projet) ou artistiques (danse et musique), jusqu'à la gestion de conflit, comme on l'a vu. Contrairement à une vision linéaire, les besoins en formation peuvent aller de l'artistique au technique en passant par l'humain, et revenir à chacun de ces aspects au cours d'une période de 4 ou 5 ans. Cela explique l'accent mis, certaines années, sur des formations portant tour à tour sur l'écriture, sur la réalisation de sa note d'intention, l'expérience du métier de chorégraphe, le panorama de la danse actuelle, etc. À cette occasion, les formations s'adressent à des publics variés qui vont des chorégraphes et danseurs aux administrateurs et chargés de production.

Le troisième défi, c'est la forme que prend l'exercice. Dans sa version dominante, et qui a été très développée avec l'appui du FSE, il s'agit de formations délivrées par un formateur à plusieurs personnes. Ces groupes sont rarement nombreux, mais ils appartiennent tout de même à un rapport pédagogique « classique ». Plus récemment, de nouvelles pistes ont été empruntées, et notamment l'organisation de « Regards extérieurs ». Ils sont très caractéristiques de l'évolution du milieu du hip-hop dans un contexte de reconnaissance, où l'institution tend à promouvoir davantage l'individu que le groupe. Au fond, une équipe dont ne se dégagerait pas la figure individuelle du danseur-chorégraphe courrait le risque d'être « ramenée » à une qualification « socio-culturelle », avec tout l'aspect péjoratif qu'a l'expression en France. Avec les « Regards extérieurs », il s'agit de confronter l'artiste à l'évaluation d'un pair professionnel dont le regard est à la fois extérieur et focalisé sur le projet. Cette formule a été mise en œuvre à partir de 2010. Elle visait aussi à résoudre le problème soulevé plus haut de participation réelle des membres des équipes artistiques aux formations programmées. L'approche centrée sur le projet plus que sur le thème était censée résoudre le hiatus entre formateur et formés, sans pour autant – c'est toute la difficulté – induire une ingérence de l'artiste associé dans le propos artistique lui-même.



Graphique 14 : Les formations dispensées et leurs bénéficiaires



Quel que soit le bénéfice que retirent les équipes de cette formule individualisée, elle n'est pas adaptée à tous les besoins de formation. Et d'ailleurs le rapport à ces formations est ambivalent : le regard extérieur et individualisé est source de retour efficace sur le travail en train de se faire, mais il peut être également dérangeant, et trop recentrer l'artiste ou son équipe sur leur projet. La formation collective a le mérite de multiplier les aménités, les échanges, en soi porteurs de valeur ajoutée. Mais elle court toujours le risque de rebuter sur la forme, et de n'être ajustée aux besoins que d'une partie des bénéficiaires. La complémentarité des approches individuelle et collective est donc dans la logique du projet. C'est la raison pour laquelle, après une année blanche en 2014, l'année 2015 a été marquée par une nouvelle mise en œuvre de formations collectives, toujours en petit groupe, et articulées à l'association Garde Robe, qui prend une importance croissante dans le suivi des équipes. Les sujets abordés restent divers, de l'artistique au technique en passant par l'administratif.

En termes quantitatifs, les formations se sont adressées à 298 participants en 15 ans. On ne peut pas affirmer qu'une évolution significative soit intervenue sur ce plan, ou alors faut-il considérer que cet aspect de IADU est par définition aussi crucial qu'instable. Crucial parce que l'offre, dans sa diversité, embrasse toutes les capacités qu'une équipe artistique

– formellement ou informellement – doit acquérir. Les parcours des chorégraphes interrogés, que nous développerons davantage dans la troisième partie, témoignent des voies parfois difficiles ou hasardeuses par lesquelles ils sont passés pour développer ces capacités dans un cadre de débrouille, d'isolement relatif, de galère. IADU présente l'avantage de pouvoir les mettre à disposition, malgré un rapport à la formation qui reste un problème en soi. L'instabilité de cette politique de formation tient, elle, à des ressources qui ont fortement évolué, à des formats qui cherchent à coller à des besoins qui évoluent du collectif à l'individuel, du technique à l'artistique, du formel à l'informel.



2. UN PARTENARIAT D'ACCOMPAGNEMENT : L'ENTRÉE EN LICE DE GARDE ROBE

Garde Robe n'est pas le bureau de production exclusif de IADU, qui collabore avec plusieurs partenaires de ce type. Au-delà du cas particulier, si nous mettons ici l'accent sur Garde Robe, c'est qu'elle caractérise une évolution dans l'accompagnement de l'émergence des chorégraphes hip-hop.

Structurée en association, Garde Robe existe depuis 2005. Elle attendra cependant fin 2010 pour lancer son activité autour de l'accompagnement des artistes émergents. Une philosophie d'action que Garde Robe partage avec IADU. C'est la rencontre avec le danseur hip-hop Iffra Dia qui va ancrer l'activité de Garde Robe autour de cette esthétique.

« L'idée de départ, c'était de proposer aux artistes émergents un outil utile à leur développement professionnel. [...] Iffra, c'est l'artiste fondateur de Garde Robe. Au départ, il n'y avait que lui. À la fin des Blacks Blancs Beurs, il voulait développer des activités liées à la transmission et à la création en étant salarié et sans créer de compagnie. On lui propose donc de devenir son producteur. » (Responsable Garde Robe)

Garde Robe prend son envol assez récemment, en 2014, quand le volume d'activité augmente pour atteindre « 14 équipes produites ». L'équipe est guidée par une forme d'adhésion au projet des artistes qui, dans leur esprit, ne se confond pas avec de la prestation de service.

« Notre moteur a toujours été le côté humain, on peut pas travailler avec des artistes si on ne partage pas leur projet. On ne fait pas de la prestation. Sinon, on ne peut pas assumer pleinement un rôle de producteur. » (Responsable Garde Robe)

Cette volonté se heurte pourtant à une relation d'exclusivité avec IADU et une grande dépendance à son égard puisque la totalité des artistes produits par Garde Robe sont des artistes soutenus par IADU.

La relation à IADU : une dépendance réciproque

La collaboration entre IADU et le bureau de production Garde Robe démarre officiellement en 2012. Même si l'équipe de Garde Robe a connaissance du dispositif dès 2008 lorsqu'elle travaille pour la compagnie d'Éric Mezino qui sera soutenue par IADU. Le début d'une collaboration avancée entre IADU et Garde Robe se fait par l'intermédiaire du chorégraphe Iffra Dia que Garde Robe produit depuis 2010. Bénéficiaire de IADU, il favorisera la rencontre avec Chloé Le Notre. Une relation de confiance se noue avec elle. Si Garde Robe fournit aux artistes un outil administratif et assume la responsabilité de leurs productions grâce

à sa licence d'entrepreneur du spectacle, c'est Chloé qui introduit les artistes dans un système de relations très informelles.

« C'est Chloé qui nous présente des artistes émergents qu'elle soutient pour leur première création et en qui elle croit vraiment. On les rencontre et puis on prend la responsabilité de leur production. [...] On se rémunère via un pourcentage sur leur budget de production ». La relation de confiance avec Chloé est déterminante puisque c'est sur la base de son expertise artistique que les artistes sont choisis. « C'est un peu le paradoxe. On prend en charge des artistes inconnus qu'on n'a pas repérés. Mais on fait confiance à Chloé dans ses choix... Mais c'est vrai qu'au début parfois c'était du dépannage, personne ne voulait prendre la responsabilité juridique de certains projets. Nous, si ça nous plaît, on suit ! » (Responsable Garde Robe)

Toutefois, et malgré la collaboration récente, il y a eu plusieurs phases dans la relation aux artistes. Au début, IADU amenait des artistes émergents dont il était l'unique producteur. Maintenant, ces artistes ayant gagné en autonomisation, ils continuent de travailler avec Garde Robe pour la production de leur spectacle. Un travail d'accompagnement et de diversification de la production s'engage alors.

« Certains artistes décident de rester une fois qu'ils sont sûrs que ça les intéresse. Y en a qui partent, une fois qu'ils réussissent à faire leur premier spectacle quand ils prennent conscience que ça leur plaît pas... Pour ceux qui restent, on les aide à développer leur réseau de coproduction et d'élargir à d'autres financeurs même si ça part souvent du réseau des artistes eux-mêmes. La relation qu'ils nouent avec des partenaires est souvent décisive. Sinon, on travaille avec des lieux structurants comme le Flow à Lille, c'est l'ex-Centre eurorégional des cultures urbaines, Pôle Pik, les CCN de La Rochelle et de Créteil... On s'adapte au projet. Mais c'est encore assez frais comme activité pour nous... Ça a explosé en 2015, avec sept créations à La Villette. Du coup, on s'interroge sur notre action, sur le besoin auquel on répond, si Garde Robe peut devenir un interlocuteur à part entière ». (Responsable Garde Robe)

Garde Robe intervient à différentes étapes de la carrière des artistes, de leurs débuts jusqu'à leur autonomisation professionnelle.

Autonomiser les artistes et intégrer les différents aspects de leur activité

Pour assumer plus en avant cette position Garde Robe s'interroge sur son modèle économique et réfléchit à l'idée d'une SCOP notamment pour permettre une implication

plus forte des artistes. Cette réflexion est fondée, comme nous le verrons dans la troisième partie, sur la diversification des activités des danseurs. Les danseurs hip-hop, sans doute plus que dans d'autres esthétiques, naviguent entre plusieurs sphères d'activités qui leur permettent de vivre de la danse. Mais ces activités obéissent à des cadres d'emploi et de rémunération qui ne permettent pas de leur assurer une situation stable. On touche ici à une réflexion plus large sur le modèle de l'artiste en travailleur.

« On réfléchit à monter une SCOP. On aime bien la philosophie des SCOP. On pense que ce serait pertinent pour mettre en place un outil collectif et mutualisé. L'idée est d'aller vers une autonomisation des artistes pour éviter qu'ils se désengagent des tâches administratives ou de la diffusion. On n'est pas des administrateurs de compagnie. Garde Robe ça tient parce qu'on permet la mutualisation de moyens. La philosophie qui est derrière est aussi que la culture peut s'inscrire dans un projet de carrière. Il existe à Paris une Coopérative d'activités et d'emploi dans le milieu de la culture qui s'appelle CLARA. Elle favorise le développement et les outils de l'entrepreneuriat dans le secteur de la culture. C'est vrai que l'artiste est un entrepreneur. Tous les jours, il va chercher du travail. CLARA permet aux artistes de venir tester leur projet en étant salarié. C'est l'idée de l'entrepreneur salarié. L'artiste perçoit une rémunération en fonction de son chiffre d'affaires. On trouve que c'est une bonne réponse à la schizophrénie du danseur de hip-hop et de la démultiplication de son activité : les ateliers dans les écoles, les spectacles, les répétitions, la chorégraphie, la transmission, les shows, le fait d'être invité sur des événements internationaux... Ça génère un éclatement des statuts qui n'est pas toujours compatible avec le régime d'intermittence. On réfléchit à élargir notre éventail de services en accompagnant les artistes sur l'ensemble de leurs activités. On le fait déjà pour Iffra. Ça permet d'assurer une stabilité de la situation. Chez les danseurs, la prise de conscience se fait avec l'âge. Dès qu'ils veulent acheter un appartement, ou quand ils ont un enfant... Ils prennent conscience que la carrière d'interprète est une carrière courte et qu'il va falloir se reconvertir en directeur artistique, dans la transmission, dans la création d'événement, etc. » (Responsable Garde Robe).

Garde Robe est un témoignage à lui seul de l'évolution de IADU, mais aussi de celle de la situation du hip-hop en France. Elle est d'abord la réponse à une limite dans les capacités de l'équipe IADU à gérer les différentes facettes du métier. On voit poindre une interdépendance où d'un côté se concentre le conseil artistique et de l'autre les différentes facettes de l'apprentissage du métier, notamment sur les aspects de structuration. Elle est aussi

une façon – informelle – de mettre en lumière mais aussi de réguler l'individualisation de l'accompagnement, par l'interaction avec d'autres personnes. Nous reprendrons ce cas au moment de dessiner les perspectives qui se présentent pour IADU.

3. ACCOMPAGNER EN PERSONNE : LES CHARGÉ-E-S DE MISSION OU CONSEILLER-ÈRE-S

À l'image des médiateurs de l'autre programme phare de la Fondation de France en matière artistique – les Nouveaux Commanditaires – les chargé-e-s de mission jouent un rôle central dans le développement du projet IADU. C'est d'elles et d'eux qu'on a attendu l'invention et l'adaptation des instruments évoqués ci-dessus, l'acuité d'un regard artistique, technique, humain qui favorise l'émergence d'un projet artistique sans y prendre directement part soi-même, la recherche et l'entretien de la présence de partenaires institutionnels, la mise à disposition de réseaux formels et informels de coopération et d'interconnaissance cruciaux pour le lancement et le développement de carrières.

On le voit, ces capacités évoquent des personnalités potentiellement multiples, des parcours qui touchent, et à la fois se situent à distance des figures de l'expert, du coach, de la grande sœur et de l'avocate. C'est pourquoi il est intéressant de proposer le portrait des principaux conseillers et conseillères qui se sont succédé à la charge principale de IADU. Une fois brossés ces portraits, nous proposerons une analyse d'ensemble des convergences et originalités, puis nous nous interrogerons sur le nom de « conseillère » pour rendre compte de cette activité.

Historique des chargés de mission

1998-1999 : Muriel Morvan Mombelli (2 ans)
Août 2000-Décembre 2001 : Francesca Vertova (1 an et 5 mois)
Avril 2002- février 2003 : Anne -Mathilde Guérin (11 mois)
Avril 2003-Décembre 2005 : Muriel Morvan Mombelli (2 ans et 9 mois)
Janvier 2006-Janvier 2007 : Florian Nicolas (1 an)
Février 2007-Juillet 2009 : Isabelle Dellavalle (2 ans et 5 mois)
Août 2009 : Chloé Le Notre (7 ans)



Frise 2 : Les différents conseillers IADU

Muriel			Francesca	ANNE-M.	Muriel	Florian	Isabelle	Chloé										
1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016

Portrait de Muriel Morvan : première chargée de mission IADU (1998-2000 puis 2003-2006)

Muriel Morvan quitte l'école très jeune, munie d'un brevet d'aptitude aux fonctions d'animation (BAFA et BASE), et est bénévole dans divers festivals de musiques actuelles. Elle s'engage dans une MJC, reprend des études par correspondance, passe le bac, entame des études de culture et communication à Nancy, à la fin des années 1980. Puis elle s'inscrit successivement en sociologie à Rennes, à l'Institut régional du travail social, et suit la formation au diplôme d'État relatif aux fonctions d'animation (DEFA) pour laquelle elle fait un stage au Triangle, une scène pour la danse établie en quartier ZUP au sud de l'agglomération de Rennes. Elle devient scène conventionnée (Plateau pour la danse) et Muriel Morvan y est embauchée pour l'action culturelle. Parallèlement, elle travaille au festival *Les Transmusicales* de Rennes où elle restera jusqu'en 1998. Dans cette période des années 1990, le hip-hop émerge et croise ses activités au Triangle et aux *Transmusicales*, qui montaient au même moment *Quartiers en Transe*. *Aktuel Force*, *Storm*, *Accrorap* y sont programmés. Au bout de 8 ans, en 1997, Muriel Morvan réalise un mémoire de 3^e cycle sur la « place de l'artiste dans la lutte contre l'exclusion culturelle » à l'Université de Rouen. Elle croise Claudine Moïse, alors aux côtés de Christian Tamet au sein du Théâtre contemporain de la Danse, puis des Rencontres des danses urbaines, en 1996. Claudine Moïse, sociolinguiste, commence à s'intéresser à la danse hip-hop à partir d'une interrogation de sociolinguiste sur l'expression des identités. Muriel Morvan croise aussi Hortense Archambault¹³ et Philippe Mourrat, alors directeur artistique des Rencontres des Cultures urbaines à La Villette, qui y succèdent aux Rencontres des danses urbaines. En 1998, après le refus d'Elisabeth Disdier, Muriel Morvan se voit proposer le premier poste de chargée de mission du programme IADU. « J'ai pris cette proposition comme une blague tellement c'était l'idéal de ce que je voulais faire »¹⁴.

La création de IADU¹⁵, pour elle, repose sur deux axes principaux : la prise en compte des danses urbaines en tant que danse (et non comme pratique culturelle) ; l'aide aux danseurs pour se constituer en compagnie, « transformer les frères et cousins en authentiques administrateurs, bref professionnaliser, en aider au moins certains à devenir chorégraphes : à cette époque, il n'y avait quasiment pas de chorégraphe, pas de filles, une reprise des gestes vus à la télévision *H.I.P.H.O.P.*, sans originalité, à part quelques groupes comme *Aktuel Force* et surtout *Accrorap* qui était vraiment le vivier d'une danse que j'appelle au second degré, c'est-à-dire qui sorte de la pure performance ».

Elle accomplit un tour de France, pour préciser ce que IADU pouvait développer. Les trois grosses régions étaient Nord Pas-de-Calais, Rhône-Alpes et bien sûr l'Île-de-France. Son activité principale est de rencontrer les artistes, les groupes, et de les aider à avoir des rendez-vous avec des soutiens potentiels : « J'ai fait le tour des DRAC. Alors, c'était l'interlocuteur incontournable. Ce n'étaient pas les collectivités locales, sauf exception. Parfois, comme à Besançon, le contact a été pris avec l'ANPE, car il y avait un souci sur la possibilité d'une aide pour un danseur, et ils ne savaient vraiment pas comment interagir avec eux. J'étais une sorte de garant. Et c'est vrai que La Villette et la FDF, pour les DRAC comme pour les autres, c'était une carte de visite ». Le triptyque formation – chantiers – coproduction s'impose à elle. Muriel organise les chantiers dans les temps forts des villes : Rencontres des Cultures urbaines, *Transmusicales*, Montpellier Danse. « La Biennale de Lyon est venue après. Ils regardaient cela de loin, pas convaincus. C'est venu plus tard. J'ai tenté Toulouse et Nancy aussi, Lille 2004 : il s'agissait d'attraper les professionnels là où ils allaient et où ils avaient de la disponibilité. Les chantiers, c'était sur place (souvent en lien avec les centres chorégraphiques), mais ce n'étaient pas des compagnies de la région, pour faire précisément sortir ces artistes de leurs territoires. Il faut comprendre qu'à l'époque, pour de nombreux professionnels, ce n'était pas de la danse. »

¹³ Hortense Archambault est administratrice de l'établissement public du Parc et de la Grande Halle de La Villette entre 1995 et 1999.

¹⁴ Entretien avec Muriel Morvan, 14 janvier 2016

¹⁵ Muriel est très attachée au développement du titre, « Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines », à l'élaboration duquel elle a contribué. Pour elle, chacun des mots compte, et le raccourci « IADU », dont elle n'aime pas la sonorité, est aussi pour elle une sorte de dévoilement.

Pour des raisons personnelles, elle déménage et, après avoir tenté de concilier une vie personnelle au sud de la France et professionnelle à La Villette, elle ne renouvelle pas son contrat. Elle travaille à Perpignan, à Avignon (avec Hortense Archambault), frustrée alors de ne pas avoir été plus loin dans IADU. La personne qui la remplace, Francesca, ne parvenant pas à endosser le rôle de chargée de mission, elle est rappelée par Philippe Mourrat en 2003. Elle retrouve ce rôle avec plaisir, en bénéficiant de ressources pour développer la formation, notamment en gestion de conflits : « *En fait, je n'arrêtais pas de voir les groupes se déchirer, avoir des problèmes avec le leadership, les relations à l'intérieur, tout était sujet de conflit. Du coup, j'ai monté des formations pour les chorégraphes en faisant très attention à la composition des groupes, en les prévenant que ça allait les secouer, mais ils ont suivi et ça a été quelque chose de fort pour eux, ils s'en souviennent encore. Ça leur a permis de placer les rôles de leaders de les accepter pour ce qu'ils sont, ceux qui prennent en charge des choses pour les autres, qui se détachent de l'ordinaire du groupe, certes, mais c'est pas forcément un mal ; on a vécu aussi des expériences dures, il y a eu beaucoup de paroles, de choses intimes qui sont sorties alors. Un peu comme un groupe de « paroles »... Le leader, le leader d'opposition, le bouc émissaire. Pour ces autodidactes, c'était important de prendre conscience de ces dimensions du groupe, de prendre du recul dans son vécu. Moi aussi j'ai énormément appris là-dessus, et ça me poursuit. J'y suis toujours attentive.* »

Elle se retire en 2006, au moment où Philippe Mourrat lui proposait un CDI, les emplois du temps, personnel et professionnel, n'étant pas compatibles. Elle note l'évolution du hip-hop et ses conséquences en termes d'accompagnement : « *Avant, ils n'avaient aucune habitude de gestion du corps, aucun toucher, pas de femme, pas de prise en compte des risques physiques, du groupe, des ressources économiques, des relations aux institutions. La danse contemporaine était pour eux une danse d'homo. Maintenant, les danseurs se touchent, il y a des femmes, des pistes vers la chorégraphie, un style, il y a des leaders. Il reste une double singularité du hip-hop avec son orientation vers la programmation chorégraphique ou vers les battles. Deux circuits de légitimation. Mais il me semble que cela ne justifie plus une aide spécifique. Et c'est bien. Ça veut dire que, contrairement à la danse jazz qui évolue peu dans sa gestuelle, le hip-hop a accompli sa mutation ; c'est d'ailleurs une singularité du hip-hop à la française, très différent des autres pays européens. Il faudrait donc supprimer le U de IADU et considérer les danses urbaines comme des danses prises en compte comme les autres, contemporaines, africaines, classiques, etc.* »

Portrait de Florian Nicolas : chargé de mission IADU entre 2006 et 2007

Florian est danseur de formation mais également chanteur. Après dix ans d'intermittence, la naissance de sa fille aînée l'incite à réorienter son projet professionnel. En 1991, il entre à la direction de la programmation à la ville des Mureaux en tant que chargé de production. Il s'occupe du suivi des conventions, des partenariats et des résidences artistiques de la compagnie de danse Pierre Doussaint et de l'*Emballage Théâtre* d'Éric Da Silva. C'est aux Mureaux qu'il va découvrir le hip-hop : « *On fait rapidement le constat qu'il n'y a pas de projet pour les jeunes adolescents de la ville malgré les actions de sensibilisation dans le cadre de l'aménagement du temps scolaire.* » Il fait la rencontre de Jean Sommer qui lui propose de travailler sur un projet qui s'orienterait autour des cultures urbaines dans une logique de soutien à l'émergence artistique. « *Il faut bien avoir l'idée qu'à cette époque, c'était considéré comme une mode. La plupart des programmeurs ou des directeurs d'établissements pensaient que ça ne durerait pas et peu offraient une place dans leur programmation à la scène musicale ou chorégraphique.* » Ils mettent en place un projet sur trois ans et auditionnent plus de 150 jeunes. C'est à ce moment-là qu'il noue ses premiers contacts avec le milieu du hip-hop : « *À l'époque, on avait réussi à faire venir quelqu'un de la compagnie Black Blanc Beur pour encadrer les jeunes.* » C'est aussi à travers cette expérience qu'il s'initie lui-même à la danse hip-hop : « *Mon rôle dans ce projet a basculé, au départ j'étais plutôt animateur mais comme j'étais aussi danseur, je suis devenu progressivement intervenant. Ça été assez difficile au début... Il a fallu que je démontre mes véritables capacités en tant que danseur et donc que j'apprenne le hip-hop, les techniques et surtout l'esprit qui régnait autour des revendications sociales* » Et il comprend aussi les limites de son action : « *Ça nous a permis aussi de prendre conscience d'une forme d'instrumentalisation, de ce que l'on pouvait faire avec les jeunes et le hip-hop. On s'enlisait dans le social au détriment de l'artistique.* » À l'issue de son contrat, il enchaîne plusieurs boulots : administrateur de compagnie, chargé de production et coordonne la cinquième édition du festival *Les Inaccoutumés* à la Ménagerie de Verre à Paris. Entre 1997 et 1998, il s'occupe d'un festival de danse qui rayonne sur le département des Yvelines pour l'ADIAM 78. Puis en 1998, il crée la mission danse de l'Arcade en PACA. Cette expérience dure six ans et se rapproche beaucoup, selon lui, de ce qu'il fera plus tard à IADU : « *Il a fallu tout faire... Que j'observe, que j'étudie, que je valorise, que je coordonne et que j'expertise le secteur, pour mettre en place un dispositif d'aide à la création pour les compagnies et de soutien*

*aux pratiques amateurs. L'idée était de valoriser la scène chorégraphique régionale. C'était un travail passionnant pour lequel on ne compte pas ses heures. Et ça existe toujours aujourd'hui. C'était un véritable travail d'accompagnement des compagnies auprès du réseau des acteurs culturels régionaux. Il fallait convaincre les directeurs d'aider les compagnies, de les programmer... Ça questionnait et parfois même remettait en question leur part de souveraineté... ». Le contact avec IADU se fait en outremer où il rencontre Philippe Mourrat : « *L'ONDA m'invite à la Réunion pour valoriser l'expérience que je conduisais à l'Arcade. Il me parle de IADU et me dit qu'ils vont lancer un appel à candidature dans les prochaines années pour remplacer Muriel Morvan Mombelli, alors chargée de la mission à La Villette.* »*

En 2006, l'arrivée de Florian à La Villette se fait dans un contexte de crise financière pour IADU : « *Le financement FSE arrivait à son terme. Il fallait donc trouver 80 000 €. C'est le premier objectif qu'on me donne. Les partenariats avec l'Acsé et la Caisse des dépôts et consignations, c'est moi qui vais les initier* » Cette situation est aussi marquée par un climat social singulier : « *Rappelez-vous, octobre 2005, c'est la révolte des banlieues. La préfecture d'Île-de-France décide de confisquer les FSE de la culture pour les transférer vers l'action sociale pour éteindre le feu. J'étais arrivé en janvier, en mars il fallait trouver d'autres financements. On met en place une cellule de crise et on se réunit à la Fondation de France.* » Florian propose un partenariat avec la Caisse des dépôts et consignations : « *J'avais gardé de bonnes relations avec Isabelle Condemine qui était très impliquée dans les cultures urbaines et qui avait soutenu mon action lorsque j'étais à Arcade. Je l'avais donc identifiée comme un partenaire privilégié et potentiel. Elle a été une des pionnières dans le soutien à la danse hip-hop, là où l'État était absent. On signe une convention sur trois ans. L'Acsé est approchée par Philippe Mourrat qui connaissait le responsable.* » Comme d'autres conseillers, Florian éprouve la solitude et l'intensité liée à la mission IADU : « *C'est beaucoup d'activités, et on est tout seul pour les faire. Des déplacements pour rencontrer les artistes, assister aux résidences. Mais aussi la logistique, le conseil aux artistes, et la mise en place des chantiers en cours qui sont une véritable vitrine. Certes, IADU est un satellite indépendant mais il dépend des activités de La Villette. Il faut donc négocier avec les services techniques, avec la production et avec la programmation.* » 2006 étant aussi une période de rénovation de la Grande halle (2005-2008), l'action de IADU était en partie décentralisée « *On travaillait en partenariat avec le Festival Les Transmusicales de Rennes pour présenter les projets de compagnies à un parterre de programmeurs* ». En dehors de ces aspects matériels, pour Florian, l'enjeu central de IADU

à l'époque était la diffusion de la danse hip-hop et « *la prise de conscience que les jeunes danseurs souffraient d'un manque de visibilité dans les réseaux de diffusion...* ». Grâce à ses expériences ultérieures, Florian estime avoir toujours reçu un excellent accueil de la part des artistes « *J'ai toujours été bien reçu, partout. IADU était un partenaire privilégié pour eux.* » Lorsqu'il arrive, IADU est une mission bien repérée par les danseurs, notamment grâce à la qualité de la relation que sa prédécesseure avait su nouer. « *Muriel avait une relation presque d'amitié avec certains danseurs. Il fallait reprendre le flambeau.* » Mais pour Florian, il est nécessaire de changer quelques éléments dans les modalités d'intervention et d'arrêter notamment le saupoudrage : « *Muriel intervenait un peu avec les moyens du bord : un billet d'avion, une gélatine, un peu d'apport financier... Pour moi, c'était inconcevable d'intervenir dans la production avec des enveloppes de 100 ou 200 € et inscrire les mentions de coproducteur. Il fallait à la fois définir un plancher et un plafond pour l'aide à la production. C'est ce que j'ai fait, et ça a changé le rapport avec les danseurs. On a un autre niveau d'exigence artistique. La relation se professionnalise, on va au-delà de l'affectif, du sentimentalisme et l'achat de paix social. Ça ne m'a pas empêché de faire quelques erreurs bien sûr... » Pour Florian, IADU sert à faire émerger des auteurs : « *Il y avait chez les danseurs une énergie folle, le fantasme du danseur étoile, et une certaine revanche sociale. C'était tout le contraire de l'élitisme de la danse contemporaine. Maintenant, ils revendiquent une reconnaissance artistique. C'est normal, ce sont devenus des danseurs et des auteurs. Certains ont su faire la démonstration de leur notoriété en France et à l'international. Et je crois que c'est à cela que ça sert IADU, à favoriser l'émergence d'auteur. IADU c'est utile, si ça donne de la visibilité aux compagnies, aux artistes, aux auteurs et si cela les aide à rencontrer leur public.* » Dans cet esprit, il explique les difficultés liées à la subjectivité du conseiller : « *le choix des artistes, c'est très subjectif. Souvent, on est invité. L'info nous arrivait très vite...* » Mais aussi les compétences bien réelles que l'accompagnement nécessite : « *Les compagnies venaient vers IADU lorsqu'elles étaient au début de leur projet, pour avoir les premiers conseils. Je mêlais à la fois mon expérience de danseur, programmeur, et d'expert. J'avais une lecture à la fois du plateau, des enjeux en termes de production et de diffusion et la nécessité de trouver un public. J'essayais de voir comment chaque projet pouvait trouver un intérêt pour les programmeurs, tout en comparant ce qui se faisait par ailleurs.* » Dans la relation avec les artistes, l'écoute joue un rôle central mais aussi le respect des personnes, leur donner du temps pour entendre leurs paroles : « *Les artistes ont**

besoin d'un regard bienveillant, d'une écoute. Il faut les amener à raconter leur démarche. Un des enjeux avec l'institution, pour ces danseurs, c'est d'obtenir un rendez-vous, d'être reçu, de rentrer dans les réseaux de diffusion et les circuits professionnels. IADU a ce double rôle de suiveur bienveillant et de découvreur. » De ce point de vue, la spécificité du hip-hop est particulière car parfois elle se produit avec « l'énergie du désespoir » par rapport à d'autres esthétiques chorégraphiques ou d'autres formes d'expression populaire : « Les besoins du hip-hop sont les mêmes que les autres esthétiques parce qu'il rejoint une autre problématique qui est liée à la place qu'occupent les spectacles de danse dans les programmes des théâtres en France. En résumé, la culture française, c'est avant toute chose « le patrimoine et la littérature ». L'éducation populaire a su faire du théâtre un vecteur pour faire découvrir les auteurs et les textes, en lien avec l'Éducation nationale. Mais le corps, ça reste un problème. La danse hip-hop est encore sur le modèle du danseur étoile, du virtuose tandis que la danse contemporaine a gagné ses lettres de noblesse en étant en rupture avec ce modèle, tout le monde peut danser. ». Pour Florian, dans cette perspective de reconnaissance, le diplôme pourrait jouer un rôle fécond : « le diplôme d'État pourrait permettre une professionnalisation et une reconnaissance sociale de cette danse. Ce serait aussi reconnaître que tout ce qui est produit n'est pas toujours de qualité. Cela permettrait de repenser la question de l'encadrement. Il y a eu des accidents. C'est un problème de santé publique, oui. Il faut penser aux jeunes générations et aux pratiques amateurs. ».

Tout au long de sa mission, ses relations avec les partenaires sont plutôt bonnes selon lui : « Avec Philippe Mourrat, on s'entendait plutôt bien. C'est lui qui m'avait choisi. Nous n'étions pas de proches collaborateurs mais il a toujours porté un regard bienveillant sur les propositions que j'ai pu faire. Il n'y a jamais eu d'ingérence dans le travail. Je n'étais pas toujours d'accord avec ses choix, sa manière d'amener les artistes, mais c'était sa manière de faire... Avec la Fondation, mon principal interlocuteur c'était Catia, et ça s'est toujours bien passé. C'était une relation hiérarchique, et je recevais des éloges sur la manière dont j'avais repris la mission... » Du coup, quand, au bout d'une année, son contrat n'est pas reconduit, Florian ne comprend pas très bien les raisons qui motivent ce choix. : « Tout se passe bien jusqu'au jour où j'apprends que mon contrat n'est pas renouvelé ! (Rires nerveux). Je savais le temps qu'il fallait sur une région en PACA pour mettre en place une politique d'accompagnement en direction des porteurs de projet. Je m'étais donné autant de temps pour une mission nationale [...]. Et puis c'est le temps qu'il faut pour nouer des liens et des partenariats : convaincre, gagner la

confiance dans le temps avec des partenaires, mettre en place des actions de mécénat... Mission que n'avait pas à rendre Muriel Morvan [...] Moi, ça a toujours été... un réflexe. Je pense que Philippe Mourrat et Pierre Hivernat ont voulu profiter de cette compétence pour trouver de nouvelles ressources. [...] Catia Riccaboni me dit : je valide la décision, de Philippe Mourrat et de Pierre Hivernat, d'une manière un peu lapidaire et sans trop d'explications. Les arguments ? Je les ai rejetés, [...] ils trouvaient que je n'avais pas suffisamment fait dans la recherche de partenariat alors que j'ai œuvré pour que la mission puisse se pérenniser et j'ai ouvert des pistes de partenariat avec la Caisse de dépôts, avec l'Acsé, dans l'espace de quelques mois. Après les partenariats dans le domaine de la danse et dans le champ des cultures urbaines, y avait pas pléthore de pistes possibles... J'ai répondu à l'urgence ! Sur le reste ? Sans prétention, sur les compétences professionnelles d'accompagnement, j'avais l'expérience de l'ADIAM, de l'ARCADE... J'étais au fait des problématiques sur la production et la diffusion dans le secteur de la danse, j'avais de quoi faire un mémoire de master, j'étais intarissable... »



Portrait d'Isabelle Dellavalle : conseillère IADU entre 2007 et 2009

Pour Isabelle Dellavalle, la culture, c'est sa « deuxième vie professionnelle ». Après une maîtrise de commerce et trois années d'expérience dans le secteur de la distribution, elle constate que ce métier n'est pas fait pour elle. Elle décide alors de partir deux ans à Istanbul en Turquie, où sa vocation à travailler dans la culture se précise. Pour Isabelle, la culture, le cinéma, le théâtre l'ont toujours attirée mais elle n'avait « pas eu le courage d'assumer... Trop éloigné de mon milieu familial. » De retour en France, à 30 ans, Isabelle passe un DESS Administration de la musique et du spectacle vivant à Évry qui confirme ses choix : « Là, c'est la révélation ! ». En 2001, elle fait son stage de fin d'étude aux Rencontres de La Villette, après un mémoire sur la Culture à l'hôpital, et fait la connaissance de Philippe Mourrat : « c'est quelqu'un qui va beaucoup compter pour moi. Il est très ouvert et voit de manière positive mon parcours atypique » Elle entre à La Villette en 2001 et y est toujours aujourd'hui. C'est là qu'Isabelle découvre le hip-hop. Après son stage, elle commence à travailler à la production : « j'avais compris que tout se faisait à cet endroit-là. » Sa formation en commerce lui est utile pour les aspects financiers et administratifs. Pendant trois ans, elle coordonne notamment le programme Comédia soutenu par la Commission européenne, avec Christiane Véricel. Il s'agissait de mettre en valeur la diversité culturelle en partenariat avec d'autres villes européennes. Ce programme permettait d'offrir à des artistes, une tournée, des résidences ou des fonds directs. « Au fond, j'ai toujours été une chargée de prod' dans l'âme. Et toujours en CDD d'ailleurs. » En janvier 2007, Isabelle revenant d'un congé de maternité, Philippe Mourrat lui propose IADU : « parce qu'il me connaît et qu'il a confiance ». Pour Isabelle, l'influence de Philippe Mourrat était considérable : « IADU est né conjointement aux Rencontres. C'était très en lien avec lui, le conseiller et lui devaient travailler main dans la main... » Ses débuts à IADU sont marqués par deux enjeux : rassurer les danseurs et approfondir sa culture hip-hop. « Quand j'arrive, les compagnies sont un peu perdues, déboussolées... Le changement de conseiller les perturbe. Je me suis donc fait un point d'honneur à aller à la rencontre des gens sur le terrain pour éviter de jouer le rôle du conseiller qui a la science infuse. Et là, j'ai mangé du hip-hop sur-tout le territoire français. Il fallait aller voir les artistes, mais aussi les programmeurs, les festivals, les acteurs de la danse, les CCN, le CND, les agences régionales... À l'époque, peu de gens soutenaient le hip-hop. Je présentais IADU qu'on ne connaissait pas toujours, et ça ouvrait les portes à des projets... » Sa vision du rôle du conseiller est marquée par l'idée de faire rentrer la danse hip-

hop dans tous les lieux de culture. Pour cela, elle estime que IADU est l'outil idoine parce qu'il combine formations, visibilité, espace et moyens de création. « C'est une boîte à outils formidable » Face à une offre dense de propositions, Isabelle tisse des liens avec les équipes et se concentre sur leur projet. « Y a pas de règle, ni de méthode. C'est le projet et la rencontre qui font l'accompagnement. Et l'apprentissage qui permet de décrypter les spectacles et de connaître la danse. » Mais elle éprouve aussi les difficultés liées à la position singulière du conseiller : « Le conseiller est à un endroit fragile parce que les projets sont fragiles. On parlait d'efficacité artistique ! C'est facile à dire mais pas facile à faire. » Position d'autant plus complexe au regard de la population avec laquelle elle travaille : « C'est une population hypersensible, pas sûre d'elle, souvent hors du circuit pro — qui voit peu de spectacles en dehors du hip-hop. Chloé a eu la bonne idée de les emmener voir d'autres spectacles... Je sentais qu'il fallait ouvrir les choses et rester très à l'écoute. C'est une histoire de sensibilité. » Elle éprouve également le manque de moyens liés à l'économie de IADU : « Il fallait les aider avec les outils qu'on avait, du mieux qu'on pouvait. Et faire mûrir les projets. [...] Des choses toute bêtes : les aider à se structurer, s'organiser, prendre une licence d'entrepreneur de spectacle... » Et la difficulté de faire des choix : « On ne peut pas aider tout le monde. Certaines compagnies s'imposaient par la qualité de leur proposition. Pour d'autres, c'était le fruit de discussions avec Philippe. Et puis, il fallait aussi perpétuer ce qui existait avant ! Tout n'était pas que mon propre choix. Il y avait aussi des artistes soutenus par mes prédécesseurs... L'accompagnement, c'est un long travail, parfois 10 ans. Certains d'ailleurs avaient du mal à nous quitter alors qu'ils étaient prêts... »

Pour Isabelle, IADU c'est aussi de la mise en relation. « Il n'y a pas d'appel à projets. Ce n'était pas la volonté initiale. L'idée était plutôt la mise en réseau, la connexion entre les professionnels et les artistes émergents. C'est aussi ça l'évaluation des spectacles, quand un spectacle est bon, on n'est pas le seul à le trouver bon ! » Elle pointe donc la nécessité de démarcher des partenaires comme les festivals qui vont pouvoir accueillir les artistes soutenus et leur donner de la visibilité : « J'avais démarché des festivals pour nouer des partenariats comme la Biennale de Lyon. » Ce travail de fourmi — et de relation tous azimuts — occupe également une place singulière dans le paysage chorégraphique national : « C'est une mission vraiment utile, et c'est la seule sur l'ensemble du territoire ! Il y avait vraiment une volonté de rayonnement national : IADU devait être une palette représentative de ce qui se faisait dans les quatre coins de la France. Parce qu'il existe du hip-hop partout, et pas qu'en banlieue ». C'est sans

doute ici que réside une des principales limites de la formule actuelle : « *C'est vrai qu'un seul conseiller ne peut couvrir tout le territoire. Heureusement, j'avais une assistante (Tiphaine Bouniol) à mi-temps qui assurait une présence au bureau.* » Formule qui subit aussi le contrecoup de la fin des Rencontres : « *À l'époque, y avait les Rencontres et Philippe... C'était une sacrée fenêtre de visibilité! [...] La fin des Rencontres, ça a complètement déstabilisé le milieu. Et IADU en a souffert. On a fait un essai avec le WIP mais ça n'a pas été vraiment concluant... Philippe manquait...* » Par ailleurs, la nomination de chorégraphes hip-hop à la tête de CCN a aussi modifié le paysage : « *D'un côté, ça nous a donné des partenaires supplémentaires pour aider les projets de chorégraphes émergents... Mais de l'autre côté, La Villette a commencé à programmer des spectacles de danse hip-hop qui ne souffraient pas tous d'un manque de visibilité...* » La fin des Rencontres et les transformations du paysage chorégraphique réinterrogent la mission IADU et amorcent une nouvelle phase : « *le challenge qu'a su relever Chloé n'était pas simple* ». Pour sa part, Isabelle sort de cette expérience transformée mais épuisée, notamment en raison d'un rythme très soutenu : « *J'ai un lien passionnel avec la danse hip-hop. Mais aujourd'hui, je n'en vois plus beaucoup, j'en ai trop vu! C'est une expérience d'une richesse inouïe. Mais la contrepartie, c'est que j'ai mis ma vie de famille de côté. [...] Le métier de conseiller, c'est un métier qu'on peut difficilement exercer avec des enfants en bas-âge. C'est pour ça que j'ai arrêté. [...] En 2009, on me propose un CDI à la direction de la production. Ça change les conditions de travail et de vie! Le fait d'avoir un CDDU renouvelé chaque année est difficile à supporter. C'est une remise en question chaque année et une bataille de tous les jours alors que tout repose sur le conseiller.* » Si cette situation perdure en partie aujourd'hui, il semblerait que les conditions de travail se soient un peu améliorées : « *À l'époque, il y avait peu de liens avec la production... Le binôme conseiller/producteur est essentiel au bon fonctionnement de la mission. C'est un peu ce qui se passait avec Christine Chalas au début. [...] Aujourd'hui, Chloé est salariée à part entière de La Villette, et elle bénéficie de l'aide d'Anne et de Marianne. C'est bien différent.* » Cette situation (l'importance et la précarité du conseiller) est sans doute un paradoxe, car comme le dit Isabelle : « *La spécificité de IADU, la valeur ajoutée, c'est le conseiller [...]. Une personne dédiée aux artistes qui a une écoute attentive, une proximité et qui joue son rôle de passeur. Et puis c'est un travail de longue haleine. Il n'y a que le temps qui permette d'installer une vraie confiance. Mais ça implique de la disponibilité pour discuter et voir des spectacles. L'accompagnement commence vraiment quand il y a une relation de confiance. Il faut se laisser accompagner!* »

Portrait de Chloé Le Nôtre : actuelle conseillère IADU

Après avoir suivi les cours du soir des Beaux-Arts et une classe à horaires aménagés (CHAM) au conservatoire de musique, Chloé entre à l'Institut d'études politiques de Grenoble. Elle fait un stage au CNC, pour travailler dans le cinéma, le métier de son père, mais se rend compte que ça ne lui convient pas, Chloé fait un master à l'Université Paris 8. Elle y rencontre Marc Le Glatin (directeur du Théâtre de Chelles) qui programmait déjà du hip-hop (Wanted, Choream, Etha Dam). Elle estime faire partie de la génération hip-hop : « *À cette époque, on écoutait du rap, on mettait notre premier sweat à capuche, c'était notre génération... Les boums tout ça.* » En 2003, à 24 ans, son master en poche, elle décroche un stage aux Rencontres de La Villette : « *Je me souviens à l'entretien, j'ai un peu raconté n'importe quoi... (rires) Mais ils m'ont prise. Et là, c'est une rencontre forte. Les 2 000 places de la Halle, le monde, l'enthousiasme... Je n'avais jamais vu ça! J'en ai encore des frissons. Je me suis dit c'est génial, je veux travailler là-dedans! Et puis, les artistes étaient super sympas, proches des gens, on pouvait discuter avec eux.* » Durant ce stage, elle rencontre des artistes de body music et monte avec eux la compagnie Onstap. À l'issue de ce stage, La Villette lui propose de rester : 3 mois aux espaces verts puis comme assistante de production sur le festival Villette Numérique. « *Rien à voir avec le hip-hop. 4 000 personnes qui se droguent tous les soirs en écoutant de la techno... Je caricature à peine. C'est pas le même public. Les jeunes des banlieues, ils ne sont pas là. Mais bon, ça marche quand même.* » Chloé est quelqu'un de très militant et s'insurge contre les inégalités de toutes sortes. C'est une sensibilité qu'elle explique par son origine familiale et qui marque son engagement pour le hip-hop : « *Je viens d'un milieu gauchiste. Mon père était prof et producteur et ma mère éduc'spé! J'ai une sensibilité politique particulière. C'est pour ça que j'ai fait science po. C'est une forme d'engagement. Et c'est ce qui me plaît dans le hip-hop, son sens politique, dans notre société, et dans un établissement public comme La Villette.* »

En 2004, Chloé fait la formation IADU sur la diffusion et l'administration. Elle participe également aux *Chantiers en cours* avec la compagnie Onstap. Cette expérience bénévole est un travail militant qui lui permet d'avoir une expérience professionnelle forte. Entre 2005 et 2009, elle enchaîne plusieurs expériences souvent mal payées. En 2005, Chloé est recrutée en tant qu'administratrice pour le bureau de production Michel Morel Production. Bien que difficile — Chloé doit gérer la fermeture du bureau de production — cette expérience l'ancre définitivement dans le monde du spectacle vivant. Cette période lui fait comprendre le regard critique, parfois violent que les artistes

et les programmateurs de théâtre portent sur la création. Plus tard, elle retrouvera cette dureté à propos du hip-hop et ses « problèmes de dramaturgie ». Après l'expérience éprouvante chez Michel Morel Production, Chloé traverse une période de doute, retourne chez ses parents, s'éloigne du milieu avant de le retrouver dans l'ambiance d'un spectacle. C'est peu de temps après qu'elle est contactée par Philippe Mourrat qui lui parle du poste de chargé de mission IADU et lui demande de postuler : « *J'écris une lettre. C'était le rêve de ma vie! Et ça marche.* » Lorsqu'elle prend ses fonctions à IADU en 2009, la dynamique des années précédentes semble s'étioler, avec moins de public, de jeunes du hip-hop. Si la performance est moins l'obsession des artistes, le manque de dramaturgie reste un problème. Ce dernier point va donc devenir une dimension importante des actions qu'elle va initier tout en transformant le processus de structuration du milieu : « *Quand je suis arrivée, j'insiste sur la dramaturgie mais aussi sur la nécessité de structurer le milieu d'où l'idée de travailler avec des bureaux de production comme Garde robe. Ça, c'est de mon fait.* » Le recours aux bureaux de production permet de fédérer les administrateurs de compagnies et de mutualiser les moyens tout en responsabilisant les artistes. Ce sont des enjeux centraux pour la production artistique d'aujourd'hui. C'est aussi ce qui lui permet de dégager du temps pour aller plus loin avec les artistes sur leur projet. De fait, elle les incite à aller voir des spectacles professionnels pour qu'ils prennent conscience des possibilités d'une scène. « *Ça leur apprend aussi à lire la danse.* » C'est sa conception de l'accompagnement : « *Les danseurs viennent me voir avec un désir, un essai chorégraphique de 20/30 minutes. Mais je préfère que la partie artistique, ils la fassent eux-mêmes. Je ne suis pas pour une intervention artistique. Faut les laisser devenir eux-mêmes. C'est le sens de l'artiste associé...* » L'autre défi auquel Chloé se trouve confrontée est celui du renouvellement des artistes soutenus, qu'elle considère trop récurrents. Elle participe à des jurys de *battle* pour faire du repérage, développe la communication : « *Faut reconnaître que Facebook a joué un rôle essentiel pour mettre les gens en contact et donner de la visibilité à IADU. Ça a joué aussi pour créer de la confiance [...] IADU est invisible dans La Villette. Niveau com', il a fallu tout réinventer. Fallait donner plus de place à la parole des artistes. J'ai fait des essais pour moderniser la com' avec Facebook, Instagram, le papier pour les pros qui sont habitués au papier. C'est un réajustement permanent. Je fais tout moi-même. Faudrait quand même que les artistes se bougent davantage sur cette question!* » Aujourd'hui, Chloé s'interroge sur l'implication des artistes. « *Il faudrait rendre plusieurs choses obligatoires... Tout est gratuit pour les danseurs, donc parfois ils*

viennent, parfois non... C'est encore trop du maternage. Je dois les harceler de textos pour être sûre qu'ils viennent aux formations, même aux spectacles... Pour que l'accompagnement et la résidence aient davantage d'impact, il faudrait, en contrepartie, rendre obligatoire les spectacles et la formation. »

La formation et l'envie de se former sont quelque chose de crucial pour permettre à Chloé d'aller plus loin dans le soutien des artistes : « *IADU, c'est de l'apprentissage autogéré. Ça s'adapte aux artistes, c'est à la carte, ça crée des liens. Il faut arriver à trouver un mode de communication et à dire sans blesser quand ça va pas. C'est compliqué parce que pour moi, c'est plus une conviction sur leur talent et leur capacité de travail et de remise en question. Mon travail consiste à les faire devenir pro, et à prendre conscience de la charge de travail que ça implique un spectacle pro : la lumière, la bande son, la mise au plateau, la composition... Tout ça c'est la formation qui permet de le faire* » Chloé s'interroge également sur le dispositif en lui-même : « *On est à un moment de mutation. Il faut repenser l'ensemble. Je suis au bout de certaines choses. Notamment de l'accompagnement ultra ouvert pour tous. Je pense qu'il manque encore une plus grande implication des chorégraphes, leur investissement dans le dispositif. Il faut qu'ils participent plus. On pourrait imaginer un système de SCOP par exemple...* ». L'enjeu relationnel est de taille dans l'autonomisation des artistes : « *En général ceux qui fonctionnent bien dans le relationnel ils deviennent pro. Et là, c'est la fin de l'accompagnement. L'objectif de l'accompagnement, c'est leur émancipation. Mais le problème, c'est que ceux qui sont devenus pros, ils nous oublient vite. Donc pour la transmission des expériences, c'est pas top.* » Implicitement, elle voudrait pouvoir sélectionner davantage les bénéficiaires : « *Je pense que je prends trop facilement. En étant un peu plus sélectif, ça leur permettrait de prendre conscience qu'il faut qu'ils s'impliquent davantage.* » Elle éprouve aussi une forme de solitude : « *Les limites de IADU, c'est aussi mes propres limites. Je dois faire attention à ne pas trop dépasser le rôle du conseiller. C'est aussi ma propre subjectivité, mon propre point de vue, mon jugement.* » Tout comme les limites du périmètre de sa mission : « *Le fait de pouvoir programmer et diffuser des spectacles pour valoriser IADU devrait occuper plus de place. Aujourd'hui, je fais de la programmation mais je le fais de manière bénévole, pas payée pour le faire. Et ça ne fait pas partie de ma mission.* » Si le rapport à l'écriture reste un enjeu central pour les danseurs (leur faire comprendre la nécessité d'écrire un spectacle), l'exigence s'est accrue également aux niveaux artistiques, administratif et financier. « *C'est moins condescendant. Et les danseurs ont compris qu'ils étaient exposés et face à des carrières*

fragiles. Du coup, être chorégraphe c'est aussi une manière de se valoriser et de penser à la suite. D'une certaine manière, IADU les protège. Mais le montage de projets est de plus en plus dur. C'est fini l'âge d'or des années 1990-2000. Et le secteur public a un peu lâché la danse hip-hop. » Ce qui distingue les danseurs hip-hop qui viennent vers IADU, c'est le rapport à la chorégraphie : « Pour eux, c'est une nécessité, la danse est une nécessité. Ils mettent tout dedans, ils chorégraphient tout le temps. C'est plutôt les accros de l'art que les accros du business. »

Chloé distingue la scène francilienne de celle des autres régions. « Le problème c'est le niveau de danse en province. Beaucoup de chorégraphes en province ne sont pas prêts. Il faut au moins cinq ans pour qu'un artiste soit autonome, et 6/7 ans pour qu'il puisse faire quelque chose sur un grand plateau. En plus, en province, les critères de soutien sont différents. C'est pas parce qu'une compagnie est soutenue localement qu'elle est prête à être diffusée largement. En région, c'est vrai, qu'il existe un vivier pour les amateurs et pour les shows. Ils ont entre 15 et 18 ans, c'est la jeune génération mais leur maturité en chorégraphie est encore à venir. » Pour Chloé, le développement de l'expertise du conseiller est une clé essentielle pour d'une part faire progresser l'entrée du hip-hop dans les lieux culturels et d'autre part pour repérer les compagnies sur le territoire : « Le fait d'appartenir à des comités d'experts DRAC, de participer à des jurys, me permet de faire du repérage et de suivre l'évolution du milieu. » Ses conditions de travail restent encore difficiles pour lui permettre d'aller plus loin dans ses missions : « Déjà, il faudrait quelqu'un en plus, à la com par exemple. Moi, je suis en CDI depuis deux ans seulement. Avant, j'étais reconduite chaque année. C'est un problème pour le conseiller mais aussi pour les partenaires. Pour faire venir de nouveaux financeurs, il faudrait au moins une visibilité à cinq ans. C'est aussi difficile pour mobiliser les artistes si ça doit s'arrêter au bout d'un an. L'accompagnement d'un artiste ça prend beaucoup d'années, parfois dix ans... Si ça s'arrête ? Que restera-t-il de la création hip-hop ? »

Le conseiller IADU : une perle rare ?

Acteur central et cheville ouvrière du dispositif IADU, le conseiller focalise sur lui l'intérêt de l'ensemble des participants, qu'ils soient chorégraphes ou partenaires institutionnels. Toutefois, et si l'écriture de ces différents portraits renforce cette dimension, il faut prendre garde à ne pas essentialiser le rôle du conseiller. Celui-ci est en effet partie prenante d'un système de relations interpersonnelles où se manifestent — plus ou moins ponctuellement, plus ou moins discrètement — d'autres protagonistes. La présence d'une personnalité comme Philippe Mourrat, par exemple, s'est avérée souvent décisive aux côtés des conseillers. Le premier constat que l'on peut faire au regard des profils des différents conseillers qui se sont succédé à la tête de IADU (6 en 18 ans) concerne la difficulté de trouver quelqu'un qui ait les qualités requises pour mener cette mission. Ses qualités sont, au moins, au nombre de dix :

1. Connaître les techniques et les styles de la danse hip-hop
2. Savoir lire et interpréter un spectacle de danse
3. Connaître les réseaux de diffusion de la danse et les attentes des professionnels
4. Connaître les espaces d'expression et de circulation de la danse hip-hop
5. Savoir construire un dialogue avec une population sensible en cours de professionnalisation
6. Faire de la communication
7. Savoir valoriser un spectacle et développer une expertise esthétique du hip-hop
8. Construire et entretenir des partenariats
9. Sillonner le territoire
10. Sélectionner des projets chorégraphiques

Cette liste, sans doute incomplète, permet de pointer l'éventail des compétences nécessaires à l'exercice d'une mission souvent présentée comme passionnante et délicate mais aussi très inconfortable dans ses aspects matériels. Nous allons y venir. Ces compétences soulignent l'attente à l'égard du conseiller et les multiples facettes de son action.

Des conditions de travail difficiles : précarité et manque de visibilité

Les conditions matérielles dans lesquelles travaille le conseiller rajoutent à la pression quotidienne de son travail. La temporalité annuelle du dispositif joue ici un rôle considérable. Tous les ans, le projet est évalué et remis en question. Tous les ans, le contrat de travail du conseiller est renouvelé ou pas. Seule Chloé, l'actuelle conseillère, a fini par obtenir un CDI au bout

de 5 ans. Cette précarité impacte l'action du conseiller à divers titres. D'abord, il l'empêche d'avoir une stabilité de travail qui lui permettrait de se projeter à plus long terme. Cette visibilité lui offrirait aussi la possibilité de construire plus précisément le projet d'accompagnement des artistes dans la durée, en étapes successives. Tous les entretiens pointent d'ailleurs le temps long nécessaire à la maturation des artistes bénéficiaires. Ensuite, cette visibilité serait plus adaptée à l'instauration de relations plus nourries avec les partenaires tout comme une meilleure implication de ces derniers dans le dispositif. Enfin, cela permettrait de mettre le conseiller dans une situation plus confortable quant à son avenir personnel, notamment parce que la mission nécessite un investissement quasiment total. Certains conseillers ont dû mettre de côté une partie de leur vie privée pour répondre aux exigences d'une mission, tout à la fois passionnante, enrichissante mais également dévorante.

L'accompagnement : des outils, du dialogue et de la confiance

Les aspects plus qualitatifs de la mission d'accompagnement des artistes résident tout à la fois dans la mise en œuvre d'outils (cf. parties précédentes) — qui du point de vue des conseillers ont fait leur preuve et fonctionnent efficacement — mais aussi dans la construction d'un rapport de confiance avec les artistes. Cette confiance passe essentiellement par le dialogue constant et régulier avec eux, par l'écoute de leur désir et par toute une série de conseils, de recommandations qui vont leur permettre d'ajuster leur projet chorégraphique. Mais pour que ces conseils soient entendus, il faut trouver le ton juste tout en trouvant des astuces pour surmonter les difficultés des uns et des autres, et faire mûrir les projets. On le voit ici : la personnalité du conseiller joue un rôle crucial. Ce qui amène une conseillère à dire que « c'est le conseiller qui fait l'accompagnement... » Et que « l'artiste doit se laisser accompagner » d'où la relation de confiance. Si la confiance se construit par les outils de IADU elle est très certainement liée à l'implication du conseiller sur le terrain, au quotidien et au plus près des artistes, et à la reconnaissance par ces derniers de la culture hip-hop du conseiller.

Une position complexe (solitude et choix)

De la confiance au conseil, du conseil à l'accompagnement, sans oublier toutes les autres tâches pratiques (cf. ci-dessous) qui incombent au conseiller, celui-ci se trouve dans une position complexe, à la fois très libre et autonome mais aussi très seul. Tous les conseillers font part de cette solitude malgré le soulagement

apporté par la présence d'une assistante à certains moments. Cette solitude est le fruit, d'une part, de l'isolement de la mission au sein de La Villette, et d'autre part, de la confrontation aux artistes, à leurs difficultés, et surtout à la nécessité de choisir leur projet. Comment choisir des projets d'artistes ? Tous évoquent leur sensibilité, leur subjectivité mais aussi leurs connaissances chorégraphiques, bref un mélange subtil de critères objectifs et subjectifs, qui conduit à l'irréductibilité de leur choix et la responsabilité qui va avec. Cette subjectivité est certes contrôlée par la confrontation à d'autres regards de sorte que « si un spectacle est bon, on n'est pas le seul à le trouver bon ». Mais tous évoquent leur faillibilité : « Ça n'empêche pas de se tromper... » Accepter la marge d'erreur, c'est accepter la subjectivité qui est cœur de la mission du conseiller et qui rend d'autant plus difficile sa tâche qu'il est seul à l'exercer. La prise de risque qui correspond à cette marge d'erreur est d'autant plus cruciale à prendre en considération que l'on est dans l'espace de l'émergence artistique.

Conseiller ou chargé de mission ?

Il est intéressant de noter qu'au fil des ans, les différents conseillers IADU changent leur manière de s'auto-désigner. Les premiers se qualifient de « chargé de mission » et les deux derniers de « conseiller ». On pourrait s'interroger sans fin sur ce changement de dénomination sans arriver à trouver s'il témoigne d'une évolution de la mission ou de la généralisation d'un terme plus proche et parlant pour les bénéficiaires.

La notion de médiateur est paradoxale pour IADU. D'un côté, elle correspond bien à la topographie de la fonction : au carrefour de plusieurs types de relation et d'intercompréhension active. Pourquoi n'est-elle pas retenue si elle correspond si bien à la fonction ? Deux raisons au moins peuvent être évoquées. D'une part, dans les environnements urbains qui sont ceux de référence pour le hip-hop, la médiation et les médiateurs ont déjà un sens, et se rapportent aux mondes de l'action sociale et judiciaire. D'autre part, ils évoquent des tâches peu valorisées, notamment dans le domaine socio-culturel, où ils s'assimilent souvent aux fonctions d'animation. La médiation IADU existe, et sans doute est-ce pour quoi la nommer ainsi n'est paradoxalement pas idéal.

La notion de conseiller-ère dispose d'une valeur symbolique aux antipodes de celle de médiation. C'est elle qui est employée dans les cercles de la décision culturelle du ministère. En outre, elle correspond très bien à l'activité d'accompagnement telle que la décrivent les différents chargés de mission qui se sont succédé, jusqu'aux limites du maternage, parfois. Et les missions de conseiller-ère ne s'arrêtent pas à la production de conseils

au sens étroit. Elles s'étendent aussi à des fonctions plus pragmatiques liées à la diffusion, à la production, à l'esthétique, au partenariat, à la communication... Au final, à toute une série de missions spécifiques. Pour autant, la plus-value de IADU réside bien dans le conseil apporté au porteur de projet. Qu'il s'agisse de conseils techniques, administratifs ou bien même esthétiques. En outre, elle « qualifie » à la fois la relation à celui qui est conseillé, et les interactions avec les partenaires institutionnels. Le conseil, c'est la confortation du rôle, en interne, et c'est l'adoption du langage de l'institution. Cela correspond bien aux stratégies mises en place dans la dernière période du programme (visibilité, entrisme événementiel, lobbying institutionnel). Mais le conseil, c'est aussi la perspective de l'influence voire de l'ingérence artistique.

La notion de chargé(e) de mission correspond très bien aux premières années du programme, où elle évoque l'invention d'un modèle, la recherche de recettes tous azimuts, le risque de se tromper, d'assumer l'hétérogénéité des situations et projets. Elle colle bien à l'enthousiasme de mettre en action une cause à laquelle on croit, à la multiplicité des compétences à mettre en œuvre. Mais elle colle aussi à la relative précarité du statut, à l'épuisement des forces liées à des déplacements incessants, à la pérennité même de l'action. Pourtant, le terme de chargé(e) de mission exprime (pas seulement pour IADU) le choix d'une orientation centrée sur les individus et leurs capacités, plutôt que l'application d'un dispositif à la fois plus cohérent et vertical, qui est la tendance actuelle de l'action publique.

On l'aura compris, aucun des trois termes utilisables dans le cadre de IADU n'est inapproprié, mais aucun n'est exempt de défauts ou de connotations problématiques. C'est peut-être qu'au fond, la question ne nous semble pas si fondamentale que cela. Dans le quotidien de l'explicitation du rôle, on parle que toutes ces notions sont interchangeables...

L'évolution du dispositif

En retraçant la succession des différents conseillers, on comprend également les grandes étapes par lequel est passé IADU. Les deux premières années témoignent vraisemblablement d'une phase d'installation du dispositif. Elles permettent de faire connaître IADU, de repérer les viviers d'artistes, de prendre langue avec ces derniers, de nouer des partenariats avec les réseaux de diffusion et les acteurs institutionnels qui soutiennent la danse hip-hop tout en forgeant les outils principaux et en soutenant les premiers artistes. C'est la période de la fondation, où les compétences de la conseillère sont en priorité l'articulation entre les capacités d'accompagnement et la diversité des

besoins; l'articulation entre un milieu aux références hétéronomes et les lieux de consécration artistique, la légitimation du dispositif auprès des artistes concernés. C'est une période clef de la reconnaissance.

À partir des années 2000 débute une longue période marquée par la quête d'un conseiller. Plusieurs personnes vont occuper le poste, pour aboutir au retour de la première conseillère. Cette période n'empêche pas à IADU d'exister et de remplir son rôle mais il confronte les partenaires historiques (La Villette et la Fondation de France) aux difficultés de la mission et à l'importance capitale du conseiller. C'est dans ce temps de transition (qui voit revenir la première chargée de mission) que le subtil assemblage de compétences artistiques, de management, de relations sociales et humaines, d'empathie et de distance, se précise, en creux pour ainsi dire, ou par défaut.

2006 représente une année charnière avec la fin du FSE et la nécessité de trouver de nouveaux partenaires financiers. C'est une nouvelle compétence du conseiller qui émerge ici. C'est une période clef de légitimation institutionnelle, au sens où vont être recherchés, en dehors des partenaires historiques, de nouveaux soutiens. Cela signifie aussi de nouvelles justifications du projet, au-delà de sa première, sans pour autant tordre le dispositif « au service de... ».

Enfin, l'année 2009 qui marque, à la fois, la fin des Rencontres de La Villette, vitrine historique et conséquente de l'activité de IADU et de la danse hip-hop mais aussi le recrutement de Chloé dont les compétences et la longévité au poste de conseiller vont apporter une stabilité au dispositif. Si, en raison de la fin des Rencontres, l'arrivée de Chloé est marquée par la nécessité de développer de nouvelles fenêtres de visibilité pour les artistes, c'est également l'occasion pour elle de réorienter le dispositif; notamment, autour de trois axes. D'abord, par la mise en place de nouveaux outils (Master Class; pratique du spectateur; regard extérieur...); ensuite, en insistant sur la dimension dramaturgique du conseil prodigué aux artistes; enfin, en développant un vrai rôle d'expert auprès des partenaires et des institutions culturelles. C'est à la fois les connaissances personnelles de Chloé et sa longévité au poste de conseiller qui vont conforter cette dimension d'expertise qui représente une plus value importante du dispositif et, sans doute, une condition de sa pérennité.

Depuis 2015, le dispositif entre dans une phase de questionnements qui est marquée par une forme d'épuisement des ressources humaines, compte tenu de la diversité des tâches à accomplir dans un contexte de stagnation des moyens alloués, sans pour autant remettre fondamentalement en cause l'efficacité du dispositif auprès des bénéficiaires. Les enjeux, comme on le verra

ci-dessous, sont liés à l'implication des artistes, à leur sélection, à l'amélioration de la production chorégraphique et toujours, le souci de donner de la visibilité aux productions des chorégraphes.

Un enjeu majeur : donner de la visibilité

Si, de l'aveu même des conseillers, les outils conçus dans le cadre de IADU sont pertinents et efficaces, la fin des Rencontres aura permis de pointer ce qui conditionne la survie du dispositif: sa capacité à valoriser le travail des artistes émergents auprès des professionnels et donc de les rendre visibles. Les partenariats, tout comme les outils de communication (traditionnels ou numériques), sont mobilisés pour aller dans ce sens. Il n'en demeure pas moins que cette question reste un enjeu majeur pour la continuité de IADU dans un contexte où les financements de la culture se raréfient, où l'offre artistique de qualité se densifie et où les espaces de valorisation de la danse hip-hop se réduisent en dépit de la nomination d'artistes issus de la danse hip-hop à la tête de CCN (cf. partie suivante).

Mobiliser les artistes soutenus : l'autre enjeu

L'autre enjeu concerne, quant à lui, deux aspects relatifs à l'implication des artistes. Le premier aspect tient à la participation des bénéficiaires aux différentes facettes du programme. Les conseillers font le constat d'une forme d'immaturité de la part des danseurs, et la nécessité de leur expliquer en permanence l'intérêt des différents outils comme les formations ou les sorties au spectacle. L'enjeu consiste donc à trouver des manières de les impliquer davantage dans le dispositif pour favoriser leur assiduité. Chloé a évoqué l'idée d'une SCOP. Nous pourrions réfléchir à l'idée d'une SCIC (Société coopérative d'intérêt collectif) qui, sur le même principe qu'une SCOP, permet d'associer tous les acteurs d'un projet dont les bénéficiaires... L'autre aspect concerne la capitalisation des artistes passés par IADU. Une fois qu'ils ont gagné leur autonomie, les artistes s'éloignent logiquement de IADU sans se soucier de transmettre leur expérience. Il faut donc repartir de zéro avec chaque nouveau chorégraphe. Pourtant, après bientôt 20 ans, cette implication a posteriori des artistes passés pourrait permettre au dispositif de gagner en efficacité et d'accélérer la prise de conscience des artistes. Il permettrait également de créer du réseau, de tisser des liens entre les générations et de valoriser le travail des artistes émergents. À bien des égards, cette double implication des artistes (les anciens et les bénéficiaires actuels) constitue un enjeu central de la pérennisation du dispositif qui pourrait peut-être trouver une issue à partir de la réflexion sur un nouveau modèle économique pour IADU.





3

TRAJECTOIRES DE DANSEURS HIP-HOP

Dans cette troisième partie, nous allons nous concentrer sur les artistes qui ont participé à Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines. En tant que programme d'accompagnement de l'émergence vers la création chorégraphique et la professionnalisation, IADU se donne pour objectif d'influer sur les parcours d'artistes. Avant d'en faire l'évaluation du point de vue des bénéficiaires, il nous semble donc judicieux d'examiner leurs parcours : comment ils se structurent, et comment ils évoluent, depuis les premières générations de danseurs jusqu'à celles qui émergent aujourd'hui. S'intéresser aux parcours permet ainsi de mieux saisir les étapes successives qui participent à la fabrique d'un danseur hip-hop et les enjeux spécifiques de la création artistique dans ce milieu. Dans la première partie, notre enquête montre que l'institutionnalisation dont la danse hip-hop semble faire l'objet est pleine d'ambivalences : entre reconnaissance et condescendance ; entre assimilation à la danse contemporaine et maintien dans un registre populaire ; entre succès publics et problèmes de diffusion ; entre labellisation et déficit d'expertise, etc. En dépit des progrès accomplis en France dans la considération de la danse hip-hop, cette esthétique ne bénéficie pas, de la part des politiques publiques, d'une qualité d'accompagnement comparable à l'action du programme IADU. Et c'est particulièrement vrai sur le créneau qui est le sien par excellence : l'accompagnement artistique de l'émergence.

Pour toutes ces raisons, dans cette troisième partie, nous allons successivement traiter des points suivants :

- les modalités vécues d'apprentissage, avec le rôle singulier que joue l'autodidaxie, comme pratique et comme mythe ;
- les parcours de la professionnalisation, avec les voies parallèles des battles et de la scène, mais aussi la place de l'enseignement où se dessine un espace de polyactivités qui assurent concrètement un revenu aux chorégraphes ;
- les enjeux relatifs à la gestion des compagnies, sur lesquels le programme IADU joue un rôle croissant ;
- le rapport à l'institution en général, et à l'environnement chorégraphique en particulier, avec ses codes, ses partis pris esthétiques.

Une fois renseignée, cette observation des trajectoires d'artistes nous permettra de mieux situer l'apport de IADU en termes de professionnalisation, de structuration et d'autonomisation des danseurs. S'agissant d'un programme en train d'acquérir une notoriété certaine dans le milieu de la danse, nous avons tenté d'aller au-delà des manières un peu « fuyantes » dont certains danseurs abordent leur dette à l'égard d'un programme qui a, pour certains, eu des effets considérables. Nous avons également tenté de faire s'exprimer les critiques, même si celles-ci sont tout aussi difficiles à recueillir dans le cadre d'entretiens et d'une étude commanditée. Nous verrons pourtant que ces critiques rendent compte, à leur manière, de l'évolution du programme telle que nous l'avons retracée en première partie.



A. APPRENDRE À DANSER : DE L'AUTODIDAXIE AU COURS

« Vraiment, on a une formation, on est vraiment autodidactes, enfin moi pour le coup j'suis vraiment, vraiment, autodidacte. C'est-à-dire dans ma manière d'écrire mes spectacles, de chorégrapheur et d'écrire les créations chorégraphiques au sein de la compagnie, j'suis vraiment autodidacte là-dessus. J'ai pas suivi de formation très particulière, c'est vraiment mon vécu qui parle, en gros. » (Homme, 40 ans)

En toute logique, les premières étapes des parcours sont marquées par la découverte et l'apprentissage de la danse hip-hop. Cet apprentissage est caractérisé par une tension entre deux « modèles » : l'autodidaxie et les cours. En effet, si les danseurs revendiquent bien souvent la dimension autodidacte de leur formation, il n'en reste pas moins qu'ils sont nombreux à avoir suivi des cours de danse, parfois sur plusieurs années, y compris en classique, en jazz ou dans d'autres techniques.

1. L'AUTODIDAXIE

Télévision et web

Pour de nombreux danseurs interrogés, la découverte de la danse hip-hop se fait grâce aux médias. Historiquement, si l'arrivée du hip-hop en France se produit au début des années 1980, c'est l'émission H.I.P.H.O.P. de Sidney, diffusée sur TF1 de janvier à décembre 1984, qui devient culte en amenant toute une génération d'enfants et d'adolescents à la pratique de la danse. Cette émission mêle rap et danse. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de la musique et du rap que de nombreux danseurs sont venus et viennent encore à la danse hip-hop. À l'époque, l'émission marque les esprits de son public :

« Et puis il y avait l'émission H.I.P. H.O.P. C'était une mode, ça concernait les jeunes. Nous, tout ce qui concernait les jeunes, on prenait, à l'époque ! On avait envie de faire des trucs comme les grands. Et ça faisait du bien de voir quelqu'un qui nous ressemble à la télé. Sydney, l'animateur d'H.I.P. H.O.P., était black comme nous. C'est pas comme maintenant, des blacks on n'en voyait pas à la télé ou dans les médias. La danse hip-hop, c'était la mode des jeunes. À l'époque, y avait genre deux chaînes de télé, c'était pas comme maintenant avec le câble, donc on regardait tous la même émission. » (Homme, 37 ans)

Deux raisons président à ce succès : d'une part, Sidney était le

premier animateur de télévision noir, et d'autre part, l'émission était diffusée sur l'une des rares chaînes nationales disponibles. L'émission a notamment mis le pied à l'étrier de beaucoup de jeunes des milieux populaires, en particulier de jeunes hommes issus de l'immigration. Contrairement à la population globale des danseurs, celle des danseurs hip-hop est d'abord masculine. En l'espace d'une seule année, l'émission devient une référence, au point que son arrêt provoque le désarroi et l'incompréhension du public. « [Sidney] n'a pas pris conscience que l'espace d'expression qu'il avait créé était devenu un lieu de référence pour beaucoup. »¹ L'émission H.I.P.H.O.P. contribue en particulier à diffuser la *breakdance* (ou *b-boying*), que pratiquent de nombreux bénéficiaires du dispositif IADU.

En parallèle, l'essor des clips de musique et leur diffusion médiatique donnent des modèles aux jeunes qui découvrent la danse :

« Et après, comme je voulais faire du hip-hop, mais je n'avais pas accès aux breakers de mon quartier, je savais pas comment faire, j'avais les vidéos de Michael Jackson et j'imitais tout ce qu'il faisait en debout. Bah j'ai toujours été chorégrapheur, j'ai jamais séparé l'un de l'autre, j'aimais bien créer mes propres spectacles. Quand j'étais petit, je créais mes spectacles Mickaël Jackson, enfin bref... Mais du coup j'ai toujours été chorégrapheur. » (Homme, 31 ans)

Aujourd'hui, avec l'évolution des technologies de communication, les jeunes danseurs utilisent plutôt le Web : de nombreuses vidéos de spectacles, démonstrations, etc. y sont disponibles gratuitement à portée de tous. Le succès commercial du hip-hop, tant en musique qu'en danse, l'a rendu attractif pour d'autres groupes sociaux, élargissant la pratique de la danse hip-hop aux classes moyennes, qui sont représentées parmi les enquêtés. Ainsi, certains pratiquants ont découvert la danse hip-hop par l'intermédiaire de la musique. Sans doute pointe-t-on ici des différences entre les générations de danseurs. Le web n'a en effet pas participé à la formation initiale de nombreux bénéficiaires de IADU qui, pour la plupart, ont plus de 30 ans, et ont donc commencé à danser avant l'apparition d'Internet.

Dans ces deux cas (TV ou Web), l'apprentissage de la danse se fait par l'imitation des mouvements exécutés par un autre danseur. Les danseurs, en particulier ceux des années 1980, n'avaient pas d'autre connaissance de la danse que celle qui était transmise par la télévision ou les rares cassettes vidéo ramenées des U.S.A qui circulaient. Les pratiquants n'ont pas toujours eu la possibilité de vérifier qu'ils exécutaient correctement les mouvements. Ils pouvaient alors mobiliser leurs pairs.

¹ BAZIN H., 2008 [1995], *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer.

De la chambre à la rue

À ses débuts, la pratique de la danse hip-hop n'est pas structurée, organisée, ni reconnue. Elle s'adapte et s'accommode d'espaces (parvis, cage d'escalier, hall d'immeuble, parking...) que les danseurs occupent et s'approprient de manière très variable. La pratique commence, pour certains, dans leur chambre, en reproduisant les chorégraphies des modèles télévisuels qui leur sont proposés : James Brown, Michael Jackson, Paula Abdul, Janet Jackson...

Très vite cependant, la pratique et l'apprentissage deviennent collectifs en investissant des lieux partagés : les cages d'escalier d'abord, puis les espaces ouverts : parking, terrains vagues, parcs, trottoirs, toits d'immeubles... « La rue » est alors évoquée à la fois comme un lieu mythique, une matrice et une scène pour la danse hip-hop. En effet, la rue est le lieu de pratiques multiples : entraînements, *battles*, spectacles, etc. ; toutes ces catégories étant poreuses. C'est dans ce cadre que la danse se montre et se découvre :

« Je suis un pionnier, donc j'ai commencé dans les années 82-83, donc ça a été la fièvre d'une jeunesse. Je me suis entraîné un moment au centre Paco Rabanne, ça a été des rencontres dans les cités, dans nos banlieues, au Bataclan. [...] On chorégraphiait déjà, dans la rue. J'ai fait des chorégraphies avec d'autres danseurs debout, on s'entraînait dans le gazon, pour les battles. [...] Pour les spectacles de rue, on prenait notre vélo pour faire la côte. La rue, c'est le plus grand théâtre du monde. » (Homme, 51 ans)

« Je suis danseur hip-hop comme tout le monde est danseur hip-hop, « de rue », je n'ai pas été dans une académie. [...] Je suis autodidacte, je n'ai pas suivi de cours, même pas sur une année complète, juste des cours par-ci par-là. » (Homme, 35 ans)

« J'ai appris en autodidacte, grâce aux émissions de hip-hop et à ma culture musicale : disco, électro... » (Homme, 34 ans)

« J'ai commencé à danser avec des potes, en 1995, on était proche de [...] Traction Avant. Avant on dansait dans des cages d'escalier, sur des zones commerciales. [Ils] nous ont permis d'avoir une salle, la liberté des horaires, ils m'ont fait confiance. » (Homme, 39 ans)

La pratique peut donc aussi gagner des lieux fermés, que les pratiquants s'approprient. Les jeunes danseurs peuvent obtenir le droit d'utiliser certaines infrastructures, notamment les MJC, qui soutiennent le développement de la danse hip-hop.

« J'ai commencé dans un gymnase de G.R.S. [Gymnastique Rythmique et Sportive N.D.L.R.] dont un pote à moi avait fracturé la serrure, et on a commencé là. J'avais 15 ans, pour nous

c'était un terrain de jeu, on était des corps ignorants et libres dans un espace plein de potentiel. Mes parents avaient pris des cours de danse quand ils étaient jeunes, mais à cette époque je ne le savais pas. Mais j'avais été sensibilisé au mouvement, éduqué à un regard. Je venais d'un milieu pluriculturel. Ce qui était important, c'était le mouvement. » (Homme, 35 ans)

Si ce danseur met en valeur la dimension originellement artistique de sa pratique en rupture avec la plupart des danseurs, il illustre bien le caractère souterrain, informel voire subversif de la danse hip-hop.

Les danseurs hip-hop investissent donc des espaces partagés, où la pratique s'opère en groupe. L'apprentissage se fait par l'imitation, la circulation de l'information, chacun étant simultanément élève et professeur auprès des pairs. Mais dans les espaces ouverts ou collectifs, la coexistence conduit à des formes de différenciation, voire de hiérarchisation. Les « grands du quartier » apparaissent alors comme des modèles d'apprentissage :

« Je suis de la génération 80, donc c'est par rapport à des grands de mon quartier. J'ai commencé vraiment... j'ai... quand j'ai vu les premiers trucs H.I.P.H.O.P... J'ai pas commencé tout de suite, c'est quand j'ai vu des grands. C'était la même période, tu sais, en 86. T'sais j'arrive à la fixer parce qu'on me pose la question souvent, et puis c'est quand j'avais 11-12 ans.

Q : Donc c'était avec des grands, avec des amis ? C'était pas des amis, des gars que je voyais, des grands d'un quartier à côté, je les voyais dans une grande salle, et puis j'étais intrigué, puis à force, j'ai voulu faire comme eux. Ça m'a pris et puis j'ai continué. » (Homme, 42 ans)

La dimension sociale, collective de la danse hip-hop est alors reconnue par les enquêtés eux-mêmes. C'est cette dimension sociale qui a été, pendant longtemps, mobilisée par les politiques publiques pour définir la danse hip-hop : ses pratiquants sont alors principalement issus des milieux populaires, régulièrement en situation d'échec ou de grandes difficultés scolaires, plusieurs ayant arrêté leurs études avant le baccalauréat. Certains sont diplômés de formations professionnelles qui les auraient probablement classés parmi les ouvriers et employés.

Cercles, battles et soirées

Le cercle a constitué la première forme de structuration de la pratique dont une partie s'est rapidement formalisée en *battles* tandis qu'une autre persiste dans les espaces informels. Les cercles puis les *battles* consistent à pratiquer la danse, souvent disposés en cercle, en dansant chacun son tour. Le but est de démontrer sa virtuosité technique, donc de la maîtrise de mouvements nombreux et complexes, voire difficiles à exécuter, la

vitesse d'exécution étant un critère récurrent. Elles organisent la pratique de la danse hip-hop en styles, validant les catégories identifiées : *popping*, *locking*, expérimental, etc. Si elles permettent de mieux saisir la pluralité des types de pratiques qu'englobe l'appellation « danse hip-hop », ces dernières ne sont pas toutes reconnues dans les *battles*. Comme le révèle le chorégraphe suivant, 51 ans et danseur de la première heure, les *battles* constituent à la fois une formation à l'interprétation et à la chorégraphie, donc à la scène :

« Ma première expérience chorégraphique, c'était la démonstration, assembler des mouvements, c'était déjà ça. Mais la tension, c'est de l'énergie, il faut que le public soit : ouh la la !... Et savoir placer des ruptures et des sprints, il y a un esprit dans la démonstration. C'est pour ça que la danse hip-hop est méconnue, toutes les danses sont capables de raconter, mais ça dépend du moment. » (Homme, 51 ans)

S'ajoute à cela toute une culture de club, sans doute plus présente en région parisienne, qui offre des espaces d'apprentissage et de socialisation importants pour les danseurs comme nous le raconte la chorégraphe suivante :

« C'est au Canada que je découvre la culture de club pour danser. [...] Je me souviens, la première fois que j'ai dansé en soirée, c'était un vrai challenge. Il fallait aussi essayer de rentrer dans des cercles. Pour moi, c'est ça le vrai challenge du breakeur. Plus que les Battles. Et puis à l'époque, l'ambiance était plus festive, c'était moins la compétition comme aujourd'hui. Aujourd'hui c'est plus de compét' et moins de plaisir. » (Femme, 38 ans)

Les *battles*, autant que la « rue », constituent une scène qui associe un espace territorial et un style de danse. Pourtant, elles sont parfois pensées en opposition à la scène chorégraphique, notamment auprès des danseurs de première génération. En revanche, pour les plus jeunes qui ont souvent expérimenté des espaces d'apprentissage et de socialisation différents (cercles, scènes, *battles*, soirées et cours), *battles* et scènes sont envisagés de manière complémentaire pour construire leur carrière professionnelle.

« Les spectacles et les battles, c'est complémentaire. Les spectacles, c'est une autre ambiance, on connaît les gens. Cela permet de danser sur d'autres musiques, et de montrer ce que je sais faire. » (Femme, 38 ans)

« Quand je décide de monter une compagnie [...] j'ai 24 ans à l'époque (2010). On fait des battles et des spectacles amateurs. [...] Les battles ça nourrit les chorégraphies et réciproquement. » (Homme, 30 ans)

Le modèle américain et la culture hip-hop

Tous les enquêtés revendiquent une forme d'autodidaxie dans leur parcours, celle-ci prenant source dans la « rue », que ce soit en employant directement le terme ou en mettant en avant le caractère informel et autonome de leur pratique. Nous l'avons vu, la valorisation de l'autodidaxie est indissociable du sentiment d'appartenance à un mouvement extérieur aux institutions, donc autonome. La culture hip-hop propose ainsi une réactualisation de la figure de *self-made man*. Et nombreux sont les danseurs affirmant que le hip-hop est une culture, un état d'esprit : « Le hip-hop, c'est un life style. » (Homme, 42 ans). Le terme est employé en anglais, renvoyant implicitement à l'origine américaine du hip-hop et à l'histoire de sa fondation par Afrika Bambaataa. Ex-membre d'un gang, celui-ci a fondé la Zulu Nation, mouvement non-hiérarchique à visée internationale et proposant des principes, valeurs ou codes de conduite pour une vie harmonieuse en communauté. Cette histoire permet d'identifier les origines d'une culture hip-hop qu'il est important de connaître pour être considéré comme réellement hip-hop :

« Par exemple, tu pourrais prendre une personne qui fait des waves, il va en faire et dire qu'il fait du hip-hop. C'est pas parce que tu fais des waves que tu fais du hip-hop. [...] C'est un truc qui s'apprend pas, qui se vit. Et souvent, tu te retrouves à avoir des gens sur scène parce qu'ils ont pris des cours. » (Homme, 42 ans)

Pour remonter aux sources de ce *life style*, certains n'hésitent pas à se rendre aux États-Unis. Ainsi, un chorégraphe nous raconte qu'il a découvert la danse grâce à un animateur de quartier et grâce à l'émission H.I.P.H.O.P., l'émission de danse de Sidney en 1984 que beaucoup d'enfants et d'adolescents ont suivie à l'époque. Contre ses propres attentes, il a accroché et a souhaité continuer, au point d'intégrer très vite une compagnie. Mais une fois majeur, confronté à certaines difficultés pour vivre de sa pratique, il s'est rendu aux États-Unis, particulièrement à Los Angeles, pour découvrir le hip-hop américain. C'est là qu'il témoigne :

« Quand on est arrivé aux États-Unis, le hip-hop était à des années-lumière de ce que nous on faisait. [...] On s'est pris une claque, parce que ce qu'on faisait n'était pas... C'était un dérivé du hip-hop, c'était de la Hype. Que le hip-hop dans son origine de départ, très technique et pur, c'est du popping : contraction musculaire, robotique etc., du locking : tout ce qui est rotation de poignet, direction, pose etc. très musical, et du break : donc tout ce qu'est au sol. Et donc forcément nous quand on arrive là-bas

et qu'on faisait de la hype, « wahoo ! » [mime l'étonnement] et même la façon de s'habiller ! Nous, on était loin, on connaissait pas ça. En France, on nous l'a pas montré, on savait pas. [...] Quand on est arrivé là-bas on comprenait rien de ce qui se passait. » (Homme, 40 ans)

Les États-Unis sont alors une terre de formation auprès de danseurs admirés en France :

« Entre 2000 et 2011, je suis parti régulièrement en voyage aux USA, où ma formation s'est faite grâce à des écoles de pensée : le Rocks Lady Crew, Elite Force et Edance Fusion, où j'ai acquis une nouvelle étiquette et participé à des battles qui m'ont aidé à construire ma réputation. [...] Parallèlement, en France, j'ai travaillé en compagnie et j'ai enseigné. » (Homme, 34 ans)

La pratique de la danse qu'ils découvrent là-bas, et qui imprègne progressivement les pratiques en France, se caractérise par l'élaboration constante d'un vocabulaire, d'un lexique et d'une sémantique de la danse hip-hop : les mouvements, figures, enchaînements, en plus des styles de danse identifiés, se voient attribuer des noms qui constituent, à terme, un réservoir technique, ce que plusieurs danseurs appellent « les bases » ; et la virtuosité technique et la spécialisation dans un style déterminé ont la primauté sur les autres stratégies.

La pratique de la danse hip-hop s'inscrit donc dans une culture plus large, le hip-hop, à laquelle il est souvent fait allusion sur le mode d'une évocation partielle (sauf cas de militantisme). Comme l'explique Hugues Bazin, le hip-hop est une culture à part entière : c'est un ensemble de principes qui structurent la pratique mais aussi la perception du monde social des individus qui les partagent. Elle se décline dans le *graff*, le rap et la danse. La dimension collective de la pratique de la danse contribue à socialiser les participants à cet état d'esprit et ces valeurs par un contrôle social mutuel permanent. Mais cela a aussi pour effet de donner un sentiment d'appartenance à une communauté, qui développe alors un sentiment de marginalité à l'égard des institutions. Cette marginalité est revendiquée comme une recherche d'autonomie. Elle se traduit dans la pratique par un refus de l'institutionnalisation et de l'imposition de normes par des acteurs extérieurs au hip-hop. Elle peut alors s'exprimer sur la forme d'une opposition entre « eux » et « nous », similaire aux catégories employées par les classes populaires dans leur opposition aux classes dominantes².

2 HOGGART R., 1970 [1957], *La culture du pauvre*, Paris, Minuit.

2. LES COURS DE DANSE

Du mythe de l'autodidaxie à l'ambivalence des besoins de formation

Ainsi, l'apprentissage de la danse hip-hop se caractérise par une part d'autodidaxie qui semble plus prononcée que celle des autres danses et qui se caractérise par une dimension collective majeure. La propagation de ce mythe s'avère efficace, puisqu'un chorégraphe bénéficiaire de IADU n'ayant jamais pratiqué la danse hip-hop lui-même, déclare :

« Je me suis retrouvé dans ce milieu sans être un chorégraphe. C'était intéressant, car c'est une danse d'autodidacte, même être chorégraphe c'est assez libre, dans le milieu du hip-hop, c'est assez vague. » (Homme, 42 ans)

Certes, aujourd'hui, la pratique du hip-hop peut encore commencer entre pairs et se poursuivre dans les *battles*, dont le nombre s'est multiplié, quelles que soient leur importance et leur renommée. Et de nombreux cours ont été créés, qu'ils soient proposés en MJC ou dans des associations. Ainsi, on peut envisager que les générations les plus récentes, autrement dit celles qui ont aujourd'hui moins de 25 ans et qui entrent à peine – ou vont entrer – sur le marché du travail aient suivi une formation formalisée. Mais les enquêtés ont tous plus de 30 ans : si les plus jeunes sont parfois concernés par l'existence de cours de danse, la plupart n'ont pas construit leur parcours dans un environnement (lieu, organisations et institutions) où les opportunités de formation étaient aussi fréquentes et accessibles.

Cependant, il s'avère, lorsque l'on explore les parcours des danseurs, qu'ils ont tous suivis des cours de danse. Les entretiens montrent qu'aucun bénéficiaire n'est complètement autodidacte. De fait, « l'identité professionnelle de l'artiste est, au moins partiellement, indépendante non seulement du rapport au maître, mais aussi de toute formation et du diplôme consacrant cette formation. Même si [...] les artistes qui revendiquent l'autodidaxie ont, dans leur majorité, fréquenté des écoles artistiques »³. Si dans le cas de la danse hip-hop, on ne saurait vraiment parler d'« écoles artistiques » même si des écoles de danse comme l'Académie Internationale de Danse de Nicole Chirpaz, le Studio l'Envol à Paris ou le Studio Harmonic (toujours à Paris) ont imprimé leur marque sur des thèmes précis comme la variété pop style (type Madonna) ou les comédies musicales ; des chorégraphes comme Yaman Okur ou Sébastien Lefrançois en sont issus. Au final, sans école officielle propre au hip-hop, de nombreux danseurs hip-hop ont fréquenté des cours

3 MOULIN R., 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

de danse. Ces cours, quand ils concernent un enseignement en danse hip-hop, s'inscrivent rarement au tout début de la pratique. Ce qu'on peut alors comprendre, c'est que la revendication de l'autodidaxie est aussi une manière, pour les danseurs, de hiérarchiser l'importance relative des différentes étapes de leur apprentissage. En creux, affirmer le caractère décisif des premières années permet aussi d'accentuer l'inscription dans une culture hip-hop partagée. On parvient alors à une situation très ambivalente où le besoin de formation, notamment technique et artistique, est tout autant ressenti que refoulé. Cette ambivalence est au principe de certaines des difficultés à stabiliser un modèle de formation dans le programme IADU, ainsi que nous l'avons vu en première partie.

Stages et master class : des espaces de sociabilité déterminants

Ce qui est en revanche caractéristique, ce sont les modalités des nombreuses formations proposées aux danseurs hip-hop depuis deux décennies. Elles prennent la forme de stages, ateliers, *master class* et modules courts. Elles ont été, pour beaucoup, assurées par des danseurs américains reconnus, qui étaient invités parce qu'ils avaient remporté des *battles*, des compétitions internationales et étaient considérés comme des pointures dans leur domaine, *popping* et *locking* en tête. Toutes ces formations sont structurées autour d'un individu désigné et reconnu comme enseignant, par conséquent comme détenteur de connaissances théoriques mais surtout techniques, physiques et corporelles sur la danse hip-hop, et donc aussi par sa capacité à réaliser certains mouvements.

En revanche, une particularité du hip-hop est l'absence d'un rapport au maître, souvent présent dans les autres arts, y compris la danse : les acteurs du milieu s'affirment comme des individualités en même temps qu'ils revendiquent leur appartenance à la culture hip-hop. En revanche, au niveau individuel, ils n'ont pas ou très rarement de maître, de mentor. Ce qui n'empêche pas la présence de rencontres souvent déterminantes dans la trajectoire de nombreux danseurs. Par ailleurs, de nombreux groupes ou crews ont pu fonctionner avec des personnalités influentes comme Thony Maskot, Alex Benth ou les frères M'Passi entre autres.

Ainsi, l'apprentissage de la danse hip-hop n'est pas qu'une formation « initiale » : elle est également continue. S'il est difficile de la présenter comme un tout uniforme et cohérent, tant chaque danseur construit son propre parcours, elle s'organise néanmoins autour de formations ponctuelles (*master class*, stages...) au gré des opportunités. Au cours de cet apprentis-

sage se nouent des rencontres déterminantes dans la trajectoire des individus et leur pratique de la danse hip-hop.

Les cours de danse hip-hop

Des cours ont été progressivement proposés, notamment au sein des MJC (Maisons des Jeunes et de la Culture). Si les pionniers en la matière parvenaient à faire venir ponctuellement des danseurs connus, ces structures associatives ont rapidement dû faire face à un accroissement de la demande, notamment dans les années 1990, et se sont retrouvées à embaucher des danseurs à peine confirmés pour organiser ces cours. À l'instar des pratiques d'enseignement dans d'autres danses (danses traditionnelles, danses du monde)⁴, ils recourent alors à de jeunes danseurs avec juste un peu plus d'expérience que les autres :

« Q : Alors quand est-ce que tu as commencé à être payé ? Vraiment par rapport à la danse, c'est quand dans mon quartier, dans la MJC, ils m'ont demandé de donner des cours, j'étais... pas intérim, mais... vacataire, mais c'était considéré comme animateur, donc j'avais un atelier où je donnais des cours de danse. C'était dans les années 1990-1992, j'avais déjà 18 ans. » (Homme, 42 ans)

Nombreux sont ceux qui, à l'instar de ce danseur, ont été sollicités pour enseigner la danse hip-hop aux plus jeunes. Bien entendu, la pratique étant alors relativement récente en France, aucun diplôme n'était disponible (et ce n'est d'ailleurs toujours pas le cas).

Autres formations

Les fédérations de MJC ont organisé des formations de formateurs assez tôt, précisément pour offrir aux jeunes professeurs des outils pédagogiques, voire chorégraphiques. C'est aussi le cas des associations départementales ou régionales parfois en collaboration avec les fédérations d'Éducation populaire. Aujourd'hui, le développement des nouveaux médias, la création de cours de danse et le succès médiatique et commercial du hip-hop (en particulier la musique) ont étendu la population des pratiquants, notamment vers les classes moyennes. Ainsi, la pratique de la danse hip-hop tend à devenir une pratique artistique amateur comme d'autres : il s'avère que plusieurs danseurs ont suivi des cours de danse classique, contemporaine, jazz ou autre avant ou en parallèle de l'apprentissage de la danse hip-hop.

4 APPRILL C., DJAKOUANE A., NICOLAS-DANIEL M., 2013, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan.

On peut distinguer plusieurs manières de pratiquer et d'articuler la danse : soit les danseurs hybrident différents styles de danse hip-hop, soit ils restent attachés à un style unique, soit ils cherchent à créer leur propre style, soit ils hybrident le hip-hop avec d'autres danses. Chacune de ces attitudes est une manière de se positionner par rapport à la danse hip-hop. La revendication d'autonomie et de reconnaissance des danseurs hip-hop tend, chez certains, à se caractériser par un certain purisme. Mais dès lors que les danseurs ont eu l'opportunité de pratiquer d'autres styles de danse, ils semblent beaucoup moins réticents à un mélange des genres, notamment hors de la sphère hip-hop. Cette ouverture de la danse hip-hop à d'autres styles de danse n'est peut-être pas totalement étrangère à la diversification de l'origine sociale des pratiquants (amateurs ou professionnels). Ainsi, contrairement à leurs aînés dont la pratique de la danse hip-hop s'avérait plus exclusive, les nouvelles générations se caractérisent par une certaine pluridisciplinarité (le terme est employé par un chorégraphe). Par cette évolution, qui peut s'interpréter comme un certain détachement d'avec le hip-hop comme culture (au sens anthropologique du terme), s'affirme une dimension artistique singulière au hip-hop, un tournant esthétique, en partie propre à l'expérience française. Et ce phénomène va aller de pair avec la professionnalisation des danseurs et l'institutionnalisation de la danse hip-hop.



B. DEVENIR DANSEUR PROFESSIONNEL

« Je suis danseur, mais danseur ça recouvre plusieurs choses : l'enseignement, le social, auprès des jeunes, de l'artistique parce qu'on donne des émotions. C'est pluriel, danseur. J'ai fait un petit peu de social, mais d'autres font plus. Moi, je suis intervenu dans des écoles, [mais] je refuse avec des enfants en dessous de 9 ans : quelqu'un qui a le BAFA est plus apte que moi, et puis c'est pas très intéressant pour moi. » (Homme, 40 ans)

Alors que l'apprentissage de la danse est généralement bien entamé depuis plusieurs années, les danseurs ont parfois l'occasion de se professionnaliser. Cependant, les parcours professionnels des danseurs sont hétérogènes, loin d'un éventuel idéal de l'artiste en danse hip-hop mono-actif et de ce qui serait son activité-type : l'interprétariat. « Être danseur » recouvre des pratiques différentes : elles s'articulent en une pluralité de combinaisons selon les bénéficiaires. Nous avons identifié trois sphères d'activités : les *battles*, l'interprétariat et l'enseignement, autour desquels gravitent d'autres activités professionnelles variables et parfois difficilement identifiables. Bien entendu, s'ajoute à cela l'activité chorégraphique qui est à la fois le dénominateur commun des bénéficiaires de IADU, et une étape qui arrive après les activités précédentes. Nous l'aborderons en détail dans la partie suivante.

Les combinaisons entre ces activités et leur porosité permettent de mieux comprendre la trajectoire des individus et notamment leur différenciation en termes de réussite professionnelle et de longévité sur le marché. Selon la typologie de Janine Rannou et Ionela Roharik, trois cas sont possibles : la pluriactivité, c'est-à-dire l'exercice de plusieurs métiers dans un champ professionnel identique ; la polyactivité, c'est-à-dire l'exercice de plusieurs activités dans des champs professionnels distincts ; et la polyvalence, c'est-à-dire l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail⁵. Ainsi, comme le notent Roharik et Rannou⁶, la démultiplication d'activités n'est pas nécessairement synonyme d'une meilleure réussite professionnelle, tandis que la mono-activité n'est pas toujours une contrainte. Nous allons tenter de comprendre quels parcours professionnels empruntent les danseurs.

5 RANNOU J., ROHARIK I., 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française.

6 RANNOU J., ROHARIK I., « Vivre et survivre sur le marché de la danse », in BUREAU M.-C., PERRENOUD M. & SHAPIRO R., 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, pp. 109-126.

1. LES BATTLES

Un premier espace de professionnalisation et de notoriété

Nous l'avons vu, la pratique des *battles* est liée à la découverte et l'apprentissage de la danse hip-hop chez ses pratiquants. En plus d'avoir tous déjà participé à des *battles*, les danseurs interrogés sont nombreux à en avoir fait une dimension importante de leur parcours depuis les années 2000 : on pourrait alors parler de carrière, au point d'envisager les *battles* comme un espace de professionnalisation, et non plus seulement comme une simple caractéristique singulière de la culture hip-hop.

Certes, le terme de professionnalisation est ici à utiliser avec prudence : les *battles* ne fournissent pas vraiment un revenu aux danseurs, mais des prix et des stages, parfois des billets d'avion ou des participations à des *battles* à l'étranger. En revanche, elles ont une utilité connexe : elles leur confèrent de la notoriété et leur permettent de se construire une réputation. L'une comme l'autre leur offrent parfois l'opportunité de se poser en expert ou en professeur. C'est dans une activité d'enseignant parfois très rémunératrice (à l'occasion de *master class*) dans laquelle l'individu s'engage alors... avec succès si l'on en croit certains témoignages (cf. aussi ci-dessous : l'enseignement) :

« Et puis, aujourd'hui il y a beaucoup plus d'argent dans le milieu. À l'époque, quand je faisais venir des spécialistes des USA, c'était une autre époque : on les faisait venir pour 100 francs la semaine à 6 heures par jour, aujourd'hui on doit payer 130 € les 3 heures. C'est une autre époque. » (Femme, 37 ans)

Ainsi, parce que les *battles* valorisent certains critères (afin d'évaluer la performance des participants), notamment la virtuosité technique, certains se spécialisent dans cette pratique et développent de véritables logiques de carrière :

« En 2001 avec mon crew, on gagne le Battle of the year. On devient champion du monde, et ça change le regard des gens. On passe à la télé ! En 2005, on sort un DVD produit par TF1. La danse hip-hop explose, on danse partout. Le groupe aussi. Ça donne une visibilité. Et puis ça ouvre le business. S'ajoute à cela que je gagne 4 fois le Juste debout. Et ça renforce la visibilité et le business. Bah, avant, y avait les théâtres et la télé pour la danse hip-hop. Et puis d'un coup, y a les battles, les workshops dans le monde entier, les master class... Les gens ne le voient pas mais ça fait des revenus nouveaux pour nous... » (Homme, 37 ans)

On peut tout de même s'interroger sur la viabilité de ce modèle d'activité à long terme, en particulier pour des raisons physiques

(la capacité du corps à produire des performances diminue avec l'âge). En tant qu'espace de formation, de socialisation et d'intégration, les *battles* constituent une étape essentielle dans le parcours de très nombreux danseurs et dans celui des bénéficiaires de IADU. Cependant, ces derniers reconnaissent avoir progressivement réduit leur participation aux *battles* en augmentant le poids relatif d'autres activités. Les jeunes générations, quant à elles, semblent s'investir de manière plus déterminée dans les *battles* en spécialisant leur pratique de la danse hip-hop autour d'un style identifié. Elles expriment parfois une défiance plus prononcée vis-à-vis des institutions et privilégient de manière plus assumée une professionnalisation par les *battles*.

Une activité complémentaire à la scène

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le passage par les *Battles* constitue une étape relativement incontournable pour les danseurs qu'ils soient d'ailleurs garçons ou filles. Si les anciennes générations en ont fait la suite logique du cercle et la vitrine de leur activité professionnelle, les nouvelles générations ont vu leur généralisation tout en expérimentant des espaces de socialisation différents. Il leur apparaît donc plus naturel de continuer à exercer dans les deux espaces.

« Les Battle ça nourrit les chorégraphies et réciproquement. Le Battle, c'est pas le plateau. On doit pouvoir faire les deux. » (Homme, 30 ans)

S'ajoute à cela l'évolution même des *battles* qui s'ouvrent désormais à la chorégraphie comme c'est le cas par exemple pour le *Battle Of The Year*.

« Les battles ça fonctionne un peu comme un incubateur de la scène. Ya plein de vainqueur du BOTY qui font de la scène, regarde les Pokemon, les Wanted, Vagabond... Tous ces mecs ont gagné le BOTY et maintenant, ils font de la scène... Et puis, maintenant dans le BOTY, y a des shows, ça fait un lien vers la chorégraphie. Ça leur apprend la chorégraphie. Et puis nous, d'accompagner l'émergence, les crew vers la scène, c'est au cœur de l'existence du réseau... » (Organisateur de battles)

Les choses semblent toutefois évoluer pour les générations les plus jeunes de danseurs hip-hop qui paraissent plus individualistes que leurs prédécesseurs davantage tournés vers la transmission et l'expérimentation. D'après certains interlocuteurs, les nouvelles générations oscilleraient entre pratiques de loisirs à haut niveau de technicité et opportunités financières dans l'interprétariat sans se soucier de la création comme finalité.

« La nouvelle génération est beaucoup plus individualiste. Pour eux, le hip-hop, c'est une pratique de loisirs. Alors bon niveau technique, ils sont au top mais il n'y a pas ce souci d'éducation artistique. Ils sont plus à la recherche d'un bon coup, d'un casting qui va les faire jouer... Ils ont moins l'envie de transmettre un message, des idées que la génération d'avant. Du coup, la chorégraphie, c'est pas leur truc... » (Organisateur de battles)

2. L'INTERPRÉTARIAT ET L'INTERMITTENCE

La plupart des parcours de danseurs, à de rares exceptions près, se caractérisent par une place majeure accordée à l'interprétation. Si cela semble logique, tant la danse est spontanément associée à l'interprétation, la réalité réserve quelques surprises.

L'absence de plan de carrière prémédité

« À force de faire beaucoup de battles, on se pose des questions. À l'époque, j'étais en électricité. [...] Je ne m'étais pas dit : je vais être danseur pro parce que je peux en vivre, du tout. J'étais hors-cadre des jeunes danseurs qui vont dans un centre de formation pour être pro. Le seul but, c'était danser à tout prix. À côté, je faisais de l'intérim, des petites missions d'usine, et en parallèle je commençais à donner des cours de danse, en MJC en majorité. » (Homme, 36 ans)

Pour beaucoup, la danse est loin d'avoir été un choix évident, parce qu'elle n'est parfois même pas perçue comme un choix (prémédité, tout du moins). Elle s'impose d'abord comme une passion, évoquée sur un registre affectif. Si certains peuvent reconnaître avoir voulu faire de la danse depuis très jeunes, ils sont rares. La plupart des enquêtés tiennent des discours plus proches de celui-ci :

Q. : À quel moment tu as décidé de te lancer vers la scène ?
« Je... c'est... C'est pas un choix, c'est pas un... C'est juste qu'on a eu l'opportunité parce que je m'entraînais avec lui, on faisait des chorégraphies, on lui a proposé à [un autre danseur] qu'on montre ce qu'on savait faire. Donc pour moi c'était naturel de suivre. Mais j'ai jamais eu la prétention de dire... C'était pas ça mon truc, c'était juste : je danse parce que j'aime bien. Et du coup on se retrouvait à faire tous les petits festivals. »
Q. : À quel moment tu es devenu danseur ou chorégraphe ?
« Jusqu'à aujourd'hui, je me dis pas ça. [...] Parce que pour moi j'arrive à le tenir comme une vraie passion, donc si on me donne de l'argent pour ça, tant mieux. Si j'en ai pas pour autant, bah c'est pas ça qui va me faire arrêter de danser. » (Homme, 42 ans)

Entrée et survie sur le marché

Les premiers revenus notables (du point de vue des artistes eux-mêmes) proviennent d'un premier contrat établi entre un employeur, « directeur artistique » d'une compagnie de danse, et le danseur qui entre sur le marché du travail. Sur le marché de la danse contemporaine, le processus de recrutement le plus formalisé est l'audition : plusieurs danseurs proposent leur candidature à l'offre d'emploi d'une compagnie : ils ont l'occasion de montrer leurs compétences. C'est ainsi qu'un des danseurs que nous avons interrogés a obtenu son premier contrat et la plupart de ceux qui sont venus ensuite. Ayant suivi une formation professionnelle, il a eu la possibilité de décrocher un apprentissage (activité professionnelle) et des contrats dès la fin de la formation avec des employeurs partenaires : l'école constitue un lieu de sociabilité et de mise en réseau des artistes entre eux et avec les employeurs. Et si les danseurs se trouvent atomisés en début de carrière, leur progression leur permet de développer un réseau et, à terme, de court-circuiter ce processus ; c'est également avantageux pour les chorégraphes, car cela représente un coût.

Cependant, ce fonctionnement n'est pas représentatif de l'expérience que font la plupart des danseurs. En effet, ce « modèle » de recrutement formalisé n'a émergé que progressivement, dès lors qu'une offre d'emploi s'est structurée autour de compagnies professionnalisées : nous pouvons donc encore parler d'une différenciation entre générations. La majorité des artistes enquêtés ont, en revanche, fait l'expérience de processus plus informels :

« À la fin de mes études en bac pro électrotechnique, y a une compagnie de danse de Chambéry qui m'a repéré dans un freestyle dans la rue, je m'entraînais pour la fête de la musique ou la fête du lac. Les premiers contacts sont arrivés, on me proposait une création, j'étais curieux donc pourquoi pas. Les premières fiches de paye arrivent. Je n'étais pas intermittent, à l'époque je ne savais pas ce que c'était, mais j'avais déjà deux-trois petites payes pour des représentations. » (Homme, 36 ans)

« Un chorégraphe m'a repéré en 1997 parce qu'il cherchait un danseur, dans une soirée, et il m'a engagé dans son groupe. Il m'a proposé un spectacle et on a fait La Villette en 1998. » (Homme, 40 ans)
Mais leurs propres méthodes de recrutement sont tout aussi instructives sur les processus à l'œuvre. Ainsi, ils sont plusieurs à avoir monté leur premier spectacle avec le groupe de danseurs dont ils faisaient déjà partie, soit dans le cadre d'un apprentissage autodidacte, soit dans le cadre d'une formation structurée par un enseignant.

Les chorégraphes en danse hip-hop deviennent progressivement employeurs pour d'autres danseurs. Mais le phénomène est relativement récent : nombreux sont les danseurs et chorégraphes hip-hop actuellement sur le marché qui ont exercé une activité d'interprète auprès de compagnies et de chorégraphes d'autres styles de danse (contemporaine, africaine...).

Le « statut » d'intermittent

L'interprétariat est la première activité qui permet d'obtenir plus facilement un nombre d'heures suffisant pour toucher l'assurance chômage spécifique aux intermittents du spectacle⁷. Elle donne accès, à ce titre, à un cadre stable et plus sécurisé pour l'exercice d'une activité professionnelle. Les fortes inégalités et la précarité du marché de la danse ne sont que partiellement compensées par le système de l'intermittence qui conduit à la multiplication de contrats de courte et de très courtes durées. Un contrat constitue rarement une activité suffisamment rémunératrice. Les exceptions mises en place dans les annexes 8 et 10 du régime général de l'assurance chômage permettent d'obtenir un revenu de subsistance par indemnisation pendant les périodes d'inactivité. Parmi les enquêtés, aucun n'a présenté l'interprétariat comme une simple source de revenus. Cependant, si l'on en croit un acteur du monde de la danse, lui-même non-danseur :

« J'ai travaillé avec des chanteurs, danseurs contemporains, mais les danseurs hip-hop, ce sont les seuls où les trois quarts sont interprètes comme un job, mais pas par passion. Donc ce n'est pas évident de faire un métier qu'ils devraient faire par passion. J'ai eu des danseurs qui venaient seulement cachetonner, c'est un travail qui permet seulement d'être intermittent ou de gagner sa vie. C'est une différence majeure. » (Homme, 42 ans)

Cette observation rejoint les critiques que peuvent eux-mêmes formuler certains danseurs à l'égard de leurs pairs : ils leur reprochent d'avoir cherché à gagner de l'argent et donc d'avoir instrumentalisé leurs compétences techniques à des fins mercantiles :

« Dans ce milieu, il y avait beaucoup de prostitution, mais aujourd'hui je ne peux pas dire, peut-être moins. Je ne m'intéresse plus à la réalité de la danse, j'ai été déçu, ce n'est plus de la culture hip-hop. Les responsables, ce sont les professionnels de la danse et les danseurs hip-hop. » (Homme, 43 ans)

Pourtant, peu d'enquêtés avouent avoir eu de réelles difficultés pour obtenir l'assurance chômage des intermittents, et ce en dépit des constats qu'ils font sur la précarité et les difficultés à

obtenir et conserver ce « statut »⁸. Sans doute ici touche-t-on à une des limites de nos entretiens et la pudeur que les danseurs éprouvent à parler de leurs propres difficultés. Seul un danseur dit « acheter ses cachets » quand le nombre d'heures travaillées est insuffisant pour obtenir ou garder l'assurance chômage des intermittents, ce qu'un autre danseur confirme comme une pratique courante. D'autres, en revanche, estiment plus radicalement que ce n'est pas la manière dont ils conçoivent leur métier :

« L'intermittence, je m'en fous complètement. C'est un système social dans lequel je ne veux pas rentrer. [...] Moi, mon ambition c'est plutôt de monter une entreprise dans une perspective capitaliste. Je le vois par rapport aux autres : ils sont inquiets s'ils n'arrivent pas à avoir leurs cachets... Alors, il faut à tout prix « faire ses heures ! » quitte à se compromettre. Mais je ne suis pas d'accord. C'est mon côté un peu militant... » (Homme, 37 ans)

En fonction de leur notoriété, ces danseurs compensent par des stratégies de diversification de leurs revenus, notamment par les cours ou les master class. C'est ce que nous verrons plus loin. À ce titre, qu'ils soient intermittents ou non, les bénéficiaires de l'ADU représentent une frange privilégiée de la population des danseurs hip-hop, à la fois en termes d'emplois et de revenus. C'est assez logique dans la mesure où ce dispositif vise à soutenir des artistes, certes émergents, mais surtout déjà engagés dans une activité créatrice. L'interprétariat, quelle que soit la manière dont le danseur le considère, est une activité presque systématiquement présente dans la trajectoire des enquêtés : il assure une rémunération compensant la précarité bien plus importante de l'activité de chorégraphe.

Apprendre à être interprète

Le système de l'intermittence et surtout les contrats décrochés par le danseur sur ce nouveau marché l'amènent à modifier sa pratique de la danse. C'est ce que nous dit le danseur suivant qui a d'abord suivi une formation de comédien et s'est lancé dans une carrière plurielle : théâtre, acrobatie et comédies musicales pour de multiples compagnies. Il rencontre la danse hip-hop par le biais de l'acrobatie et de sa femme, danseuse hip-hop, sans pour autant apprendre à danser pour en devenir interprète. Néanmoins, il monte sa première création en 2000, mélangeant théâtre et danse, à l'instar de ses pièces ultérieures. Il nous explique :

8 LAZZAROTO M. & CORSANI A., 2009, *Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents*, in BUREAU M.-C., PERRENOUD M. & SHAPIRO R., *op. cit.*, pp. 95-108 ; et MENER P.M., 2011, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, EHESS.

« Je n'ai jamais eu de problème avec les danseurs hip-hop par rapport au contenu de mon travail. Quand ils viennent, ils savent déjà qu'ils vont travailler avec un metteur en scène, donc ils sont déjà ouverts à ma proposition. Au début, travailler avec d'autres disciplines, c'était compliqué. Il faut être suffisamment sûr de soi, mais comme les danseurs n'étaient pas très sûr de leur niveau, donc ils étaient plus dans l'affirmation que dans le partage. Et puis, sur les soucis que j'ai pu rencontrer avec des danseurs hip-hop, il y avait des soucis de structuration : respecter les timings, problème récurrent. Et dans un tout premier temps, c'était surtout sur l'échange. Mais c'est beaucoup moins vrai aujourd'hui, les danseurs ont évolué. » (Homme, 42 ans)

Passer à la scène demande aux danseurs de poursuivre leur apprentissage : l'interprétation en danse ne consiste pas qu'à exécuter des mouvements, même techniquement et physiquement impressionnants, mais aussi à travailler avec un chorégraphe. L'un des enquêtés, chorégraphe mais pratiquant la danse hip-hop, nous livre une analyse rétrospective similaire :

« C'était forcément difficile au début, parce qu'il faut apprendre la discipline, être à l'heure, ne pas oublier qu'il y a répète, être un peu plus cohérent quand on s'engage avec plusieurs compagnies, quand parfois on s'entend pas avec l'administrateur au sujet de la diff', savoir dire merci, reconnaître le boulot qui est fait... Les danseurs, la plupart du temps, n'ont pas fait d'études particulières, et la première génération de danseurs hip-hop, ils sont issus des quartiers populaires, donc ils n'ont pas l'habitude, ils sont habitués à des relations un peu vives. » (Homme, 53 ans)

Ainsi, les danseurs hip-hop ont eu besoin de structurer leur pratique et de s'adapter aux attentes des employeurs. Les témoignages ci-dessus montrent déjà que la pratique de la danse d'interprétation se démarque des modalités d'apprentissage récurrentes pour la danse hip-hop, et notamment de son culte de la performance technique et physique. C'est tout l'enjeu de la rencontre avec d'autres artistes et la confrontation avec le monde professionnel :

« Ce qui va déclencher mon envie de faire de la scène, c'est deux gros événements. D'abord, lorsque je travaille sur un spectacle d'inauguration de la coupe du monde de foot en 1998. Là, je comprends le travail de chorégraphe et l'importance que peuvent avoir les spectacles. Et puis après, c'est ma rencontre avec Bianca Li [...] lorsqu'elle faisait passer les auditions pour son spectacle Macadam. C'est un peu le hasard. Je vais à l'audition pour voir. [...] Bref, elle sélectionne 12 personnes dont moi, et on va à Suresnes. Et là, c'est une révélation. [...] Et puis ça cartonne ! Macadam,

c'est 180 dates ! Une tournée aux US... Bianca Li déclenche vraiment chez moi le besoin de la scène et le fait de mettre un peu de côté la performance. » (Homme, 37 ans)

On saisit ici tout l'enjeu de l'accompagnement à l'émergence du programme IADU sur la sensibilisation aux spectacles professionnels et le croisement des regards d'artistes.

3. L'ENSEIGNEMENT

« Quand tu veux te lancer, y'a pas de réel modèle sur lequel s'appuyer. Je galère un peu, et les cours ça aide. Je m'en sors grâce aux cours à la MJC de Créteil... [...] Pour le diplôme par exemple, je suis d'accord sur le principe qu'il faut mieux former les gens. Pour éviter les bavures. On devrait pouvoir se réunir et se mettre d'accord. Avoir un cadre avec des instruments généraux, ça ne peut pas être une mauvaise chose. » (Homme, 30 ans)

La transmission est, pour de nombreux enquêtés, et de manière plus générale pour les acteurs de la danse hip-hop⁹, une dimension essentielle de la pratique et de l'esprit de la culture hip-hop. C'est ce qui peut expliquer également l'adhésion d'une partie des danseurs à la proposition d'un diplôme permettant de s'assurer d'une bonne pédagogie dans la transmission des « bases » de la danse hip-hop. Il était déjà notable que tous ne s'y soient pas opposés.

Transmission et territoire

Actuellement en train d'aménager une école de danse dans sa ville d'origine (Roubaix, Hauts-de-France), un chorégraphe de 40 ans nous raconte qu'après une carrière mêlant l'interprétariat, la chorégraphie et l'enseignement, il a décidé de se focaliser sur l'enseignement, qu'il juge essentiel dans le cadre de la transmission des « bases » de la danse hip-hop, de l'histoire du hip-hop et de ses valeurs :

« Alors, le projet de l'école de danse de la compagnie, à la base c'était de trouver un lieu et d'avoir un lieu pour faire de la rencontre, des échanges, de la transmission dans de bonnes conditions pour la danse hip-hop, et en même temps avec des professionnels et de manière professionnelle. Ça c'était une première étape. La deuxième étape qui était un peu une priorité c'était d'avoir un lieu pour pouvoir créer. [...] Et la troisième étape qui est très importante pour moi mon parcours, c'était la formation parce que je donne beaucoup de cours dans la région depuis plusieurs années, et c'est

9 SHAPIRO R., KAUFFMANN I. & MCCARREN F., 2002, *Apprentissage, transmission, socialisation. La danse hip-hop*, Rapport pour la mission du Patrimoine ethnologique, Paris, ministère de la Culture et de la Communication.

vrai que, avoir un lieu pour former de jeunes danseurs, former des danseurs, accompagner des danseurs, c'est mieux d'avoir son lieu pour pouvoir travailler ça.» (Homme, 40 ans)

Ce qui importe pour ce chorégraphe, c'est de faire vivre la danse sur son territoire. Il a eu l'opportunité de travailler avec de nombreux chorégraphes hip-hop et contemporains. Mais il est aujourd'hui impliqué sur le territoire qui l'a vu grandir et apprendre à danser. Son école est située à quelques centaines de mètres de son lieu de naissance. Nous trouvons ce type d'exemple chez plusieurs chorégraphes expérimentés qui réalisent de nombreux projets dans le cadre des politiques urbaines et culturelles de certaines collectivités et notamment les villes. La dimension territoriale est importante pour tous les danseurs hip-hop qui sont engagés dans une activité de transmission, surtout quand elle concerne des régions ou espaces subissant par ailleurs un déficit de valorisation par les populations ou pouvoirs publics. Le territoire est donc une dimension importante dans la dynamique de transmission, d'autant plus que l'apprentissage se fait notamment durant l'adolescence, par l'appropriation des espaces publics libres d'accès. Cette dimension spatiale ne semble, en revanche, pas innover les autres dimensions de la pratique artistique.

Enseigner : de l'apprentissage de la technique à celui de la chorégraphie

L'activité d'enseignement permet souvent de proposer aux jeunes pratiquants des spectacles chorégraphiés qu'ils ont l'opportunité de produire à différentes occasions, notamment lors des compétitions. Cette transmission est cependant, à certains égards, difficile à mesurer, par exemple lors d'événements (*battles*) en tant que concurrent ou en tant que juge. Au-delà d'une démonstration virtuose de sa technique personnelle, c'est aussi une opportunité de transmission envers d'autres participants, plus jeunes et moins expérimentés. Cependant, dans ce cadre-là, elle n'est pas rémunérée et reste informelle.

En revanche, l'enseignement est une activité professionnelle rémunérée lorsqu'elle s'exerce dans certains cadres. Bien qu'il ne participe que marginalement à l'accès au régime de l'intermittence, le métier d'enseignant assure une rémunération plus stable. Pour certains, cette activité et la stabilité qu'elle apporte peuvent avoir une relation ambivalente : imposée par leur trajectoire et les exigences des employeurs (l'embauche se fait à l'année pour un volume horaire et un calendrier préalablement fixés), elle peut être vécue comme une contrainte. Elle assure pourtant, dès lors que le taux de rémunération est satisfaisant, un revenu régulier nécessaire et suffisant pour certains, jusqu'à constituer une dimension essentielle de l'activité de danseur :

« J'ai été intermittent de 2003 à 2010, et ça s'est arrêté en 2011. Je faisais seulement de l'interprétation. Après les dernières années, c'était un peu difficile : il manque un cachet, on l'achète... En 2011, je pense qu'il y a eu un problème au niveau des subventions, du ministère, y avait plus de compagnie qui avaient de l'argent pour des répét', ça s'est arrêté petit à petit. Et donc maintenant, je donne des cours de danse. Aujourd'hui je gagne ma vie avec l'enseignement. » (Homme, 40 ans)

Les enquêtés sont alors nombreux à développer une pratique d'enseignement au cours de leur trajectoire. Elle constitue souvent une première expérience de travail : les danseurs des premières générations sont nombreux à avoir donné des cours en MJC, parfois à peine majeurs. Aujourd'hui, la pratique tend à être plus structurée, sans pour autant être régulée. Elle demeure pourtant, chez de nombreux danseurs que nous avons rencontrés, une source essentielle de leurs revenus.

Pour exercer cette activité, les danseurs n'ont pas toujours de difficultés. Ils peuvent ainsi se reposer sur leur réputation acquise dans le milieu des *battles*, par leur trajectoire d'interprète voire leur activité de chorégraphe. C'est ce modèle qui a cours dans le cadre des *master class* et stages de danse. De grands noms de la danse hip-hop, champions du monde dans leur catégorie ou simplement figures iconiques de la danse hip-hop (parce qu'américaines), sont invités à donner des cours, réaliser une démonstration, apporter un savoir technique inédit :

« Avoir un lieu pour former de jeunes danseurs, former des danseurs, accompagner des danseurs, c'est mieux [...] : pouvoir organiser des stages avec des workshops, des stages avec des danseurs professionnels et amener des danseurs professionnels ici pour qu'il y ait des workshops. Donc on a déjà, par exemple, [...] fin mars on amène P-Lock, si je ne dis pas de bêtises, il est triple champion du monde en locking, donc c'est quelqu'un qui est très très performant dans son domaine, dans sa technique, donc ça aussi c'était important d'aller chercher des gens qui sont très poussés dans une technique pour travailler cette technique. » (Homme, 40 ans)

L'embauche sur la base de la réputation et du niveau technique est visiblement une pratique récurrente du côté des acteurs du hip-hop. C'est d'ailleurs la stratégie qu'a suivie la chorégraphe suivante : sa carrière professionnelle a débuté par un emploi du côté de l'institution, en tant que chargée de mission en développement des danses urbaines dans une association de musique et de danse départementale. Elle a alors mobilisé les financements disponibles notamment pour proposer des formations et être formée par des grands noms de la danse hip-hop :

« Je faisais venir des pionniers en France pour former les profes-

seurs, les pros et le milieu hip-hop. J'accompagnais les groupes amateurs en mettant des chorégraphes à disposition, j'organais des festivals... » (Femme, 37 ans)

Mais si ce modèle est valable au sein des artistes et des danseurs hip-hop, dès lors que d'autres acteurs sont concernés, notamment les acteurs institutionnels (sans expérience personnelle pratique de la danse hip-hop), le recrutement des professeurs se fait selon d'autres critères : ainsi, 20 % des professeurs de danse hip-hop auraient un diplôme d'État en danse (autre que hip-hop), la possession d'un diplôme étant un critère essentiel de recrutement pour 30 % des employeurs¹⁰.

4. UNE ACTIVITÉ DÉMULTIPLIÉE

Polyactivité

Nous l'avons vu, l'interprétariat et l'enseignement peuvent constituer de simples sources de revenus, sans relever réellement d'une vocation ou d'un choix prémédité. Ils peuvent donc parfois être assimilés à ce que l'on nomme couramment un « emploi alimentaire » : il s'agit explicitement, pour l'artiste, d'obtenir un revenu de subsistance pour « tenir le coup » lors de périodes où les autres activités, en particulier la chorégraphie, ne le permettent pas.

¹⁰ APPRILL C., DJAKOUANE A., 2007, *Les conditions de l'encadrement professionnel des pratiques de danse hip-hop, Rapport d'étude pour le Ministère de la Culture et de la Communication, EHESS (laboratoire du SHADyC).*

Une chorégraphe de 30 ans que nous avons interrogée nous raconte ainsi qu'elle n'a jamais eu le statut d'intermittente, bien qu'elle espère l'obtenir dans les mois qui viennent. Elle a commencé par enseigner la danse hip-hop à l'issue d'une formation dédiée, puis a souhaité réaliser ses projets personnels. À ce jour, elle a mis au point un spectacle de danse-peinture (concept original) qui nécessite un dispositif matériel relativement lourd, tant sur le plan financier qu'au niveau des contraintes spatiales (la performance doit pouvoir s'observer à 360°). Pour gagner sa vie, elle a assuré, parfois simultanément, plusieurs activités. Alors qu'elle résidait à Grenoble et y enseignait la danse hip-hop, elle a déménagé à Paris :

« J'ai fait aussi beaucoup de plans alimentaires, type pom'pom'girl. En fait au début j'étais plus dans les milieux du battle, pas trop dans les compagnies, du coup j'ai été visual merchandizer, c'est un taf de matin, jusqu'à 15h, et l'après-midi j'allais danser. » (Femme, 30 ans)

Aujourd'hui, elle assure plusieurs activités : après une période d'enseignement, elle s'est tournée vers le *deejaying* (où l'accès à la demande lui est facilité par sa connaissance du milieu), l'événementiel (un emploi dans un bar qui organise des événements musicaux) et continue de développer ses projets chorégraphiques. Dans ce cas précis, l'activité professionnelle ne se réduit pas à la pratique de la danse et s'accommode de sa pluriactivité (ses emplois dans le secteur culturel et artistique). En revanche, la polyactivité est vécue comme une contrainte et un éclatement de l'activité professionnelle : elle ne vise que la subsistance.



Pluriactivité

La pluriactivité, qui est définie par Jeanine Rannou et Ionéla Roharik comme le fait de cumuler au moins deux emplois distincts dans un même secteur d'activité, est une pratique caractéristique parmi les bénéficiaires. Ces activités sont loin d'être complètement étanches. D'une part, certains projets, appuyés notamment par les pouvoirs publics dans le cadre des politiques culturelles et urbaines, ont pour objectif de mêler ces différentes activités : pédagogie éducative, chorégraphie, inter-prétariat, médiation culturelle... D'autre part, la pratique professionnelle de la danse hip-hop est, pour certains, structurée par leur adhésion à la culture hip-hop :

« Mon activité elle vient d'un état d'esprit, la Zulu Nation, avec le Peace, Unity, Havin'fun, auxquels on rajoute le Knowledge and Truth. Tout ce que l'on fait c'est grâce à un état d'esprit. [...] Je m'auto-définis comme un « activiste » de la culture de rue, un militant, avec une culture à défendre. » (Homme, 34 ans)

Aujourd'hui, ce chorégraphe donne des conférences sur la danse hip-hop, organise également de nombreux événements pour faire la promotion de la culture de rue, par exemple le *krump*, associé au hip-hop. En plus de proposer des formations ponctuelles, il dit avoir créé un lexique spécifique, plusieurs spectacles, des *battles* et des rencontres artistiques. Ainsi, la culture hip-hop structure sa pratique et sa trajectoire. Son activité professionnelle se double alors d'un engagement militant, que l'on pourrait rapprocher d'un engagement « citoyen ».

Les enquêtés ont, en grande majorité, adopté un modèle de « démultiplication de survie »¹¹, défini par la complémentarité entre plusieurs activités. La « voie royale », permettant d'atteindre très rapidement et de conserver un statut d'intermittent auprès d'un chorégraphe, ne concerne que quelques danseurs, qui en ont eu l'opportunité, soit par une formation professionnelle en apprentissage, soit par une opportunité de travail sur une période conséquente. Un chorégraphe nous raconte ainsi, alors qu'il venait d'échouer au baccalauréat, a été embauché pendant six mois d'affilée sur le spectacle d'un actuel directeur de CCN (Centre chorégraphique national) : il part alors en Inde et abandonne son parcours scolaire.

11 Ce modèle d'activité professionnelle et ceux qui suivent sont tirés de RANNOU & ROHARIK, *op.cit.*

C. LE MÉTIER DE CHORÉGRAPHE

« Pour la première, c'était difficile, [...] on était un peu livré à nous-mêmes. C'est difficile : y a la qualité artistique, la logistique, la production, on commençait à chercher des sous et des subventions. T'es pas forcément là-dedans quand ton envie c'est juste d'être sur scène. » (Homme, 37 ans)

Ce témoignage nous indique que la chorégraphie est une activité dont la professionnalisation implique bien plus que de simplement danser sur scène : c'est un métier à part entière, qui s'inscrit dans la trajectoire de chaque bénéficiaire et dont les ressorts sont complexes. Le travail de chorégraphe implique donc presque toujours une certaine polyvalence qui est au cœur de l'accompagnement proposé par IADU.

1. APPRENDRE À CHORÉGRAPHER

Deux voies d'apprentissage : du learning by doing autodidacte à la formation

La trajectoire des danseurs est marquée par le caractère déterminant de certaines rencontres dans leur parcours, qui sont autant d'interactions constituant des moments de formation majeurs. Observer ces trajectoires individuelles nous permet d'aborder certains rouages de l'apprentissage de la chorégraphie. Celle-ci consiste, du point de vue des enquêtés, à décider de l'enchaînement des mouvements qui composent un spectacle. C'est une première étape – la base de la chorégraphie en hip-hop – dérivée des cours ; viennent ensuite la structuration dans la durée, l'émergence de thématiques, etc. Elle se délivre de deux manières, chacune caractéristique d'une génération d'artistes.

La première génération a d'abord pratiqué seule, de manière autodidacte. Certains ont monté des enchaînements, voire des chorégraphies pour des concours organisés par les MJC et les Directions Départementales de la Jeunesse et des Sports (DDJS). D'autres ont créé des spectacles dans le cadre de *battles* ou de *shows* diffusés dans les festivals, et éventuellement élaboré leur première création chorégraphique. L'apprentissage est alors bien souvent collectif, tout le groupe participant à la chorégraphie ; les rôles ne s'établissent que progressivement. On peut donc parler de *learning by doing*. Mais la pratique est souvent « amateur ». Les étapes décisives de l'apprentissage se déroulent, pour les pratiquants, lors de la rencontre d'un autrui professionnel significatif : l'apprentissage passe par l'imitation et par l'obtention progressive d'une responsabilité, sous la tutelle d'un chorégraphe confirmé ou en tâtonnant de manière autonome.



« Je n'ai pas suivi de formation très particulière, c'est vraiment mon vécu qui parle, en gros. Et, parce que, dans mon CV, si on fait le tour, j'ai Rick Odums, Pietragalla, Blanca Li, Carolyn Carlson, Maryse Deleas, c'est vraiment beaucoup classique, moderne, enfin jazz, Gioli, voilà c'est plus jazz classique, pas du tout hip-hop, je n'ai pas une formation hip-hop à la base. » (Homme, 40 ans)

« On m'a très vite demandé d'écrire des choses, peut-être parce que j'avais une façon de bouger, de danser atypique. On me demandait un peu, pour le dire de manière un peu grossière, « fais-leur faire comme tu fais », tu vois. » (Homme, 35 ans)

La deuxième génération a davantage eu l'opportunité de suivre des formations, d'ailleurs souvent assurées par des danseurs professionnels, interprètes ou chorégraphes. Ces formations, structurées par des associations, donnent accès à des compétences qui sont rarement acquises par l'autodidaxie :

« En 1998-1999, j'ai commencé à prendre des cours dans une MJC à Nantes, pendant 2-3 ans, une fois par semaine le mercredi soir, avec Yasmine R.. Au bout de 2 ans, il m'a proposé de venir dans son école de danse, qui était menée par Yasmine et son frère Reddouane. C'est un peu un pionnier dans le Grand Ouest, il a donné les premiers cours de danse à Rennes, La Roche-sur-Yon. Et là, c'était tous les jours tous les soirs et le week-end. La formation était axée sur 2 aspects : la danse à l'état brut, dans les cercles, dans la rue ; et la chorégraphie. Lui-même était un hybride de conservatoire et de danse de rue. J'étais encore au collège. [...] On a commencé à tourner, parce que les grands d'HB2 tournaient, dans le Nord, et dans l'Ouest. On s'est mis à les remplacer, au bout de la 4^e année, parce que certains pouvaient plus, ils avaient des enfants... » (Homme, 31 ans)

Mais ce cas ne concerne pas tous les enquêtés. C'est sur ce qui apparaît comme une lacune que se positionne alors le dispositif IADU, en proposant de multiples formations à la « dramaturgie », « l'écriture chorégraphique », et plus largement tout ce qui touche à la structuration de l'activité chorégraphique : gestion des conflits, communication au sein du groupe, etc. (Nous développerons ces aspects en fin de partie.)

Les démonstrations et les shows : premières expériences chorégraphiques

Dans leur enquête de 2006, Ionela Roharik et Janine Rannou proposaient deux hypothèses pour expliquer l'accès à la chorégraphie. D'une part, l'activité chorégraphique serait issue d'une urgence à créer son propre spectacle, souvent en conséquence d'une expérience artistique riche. D'autre part, elle ne

serait qu'une stratégie pour survivre dans l'univers artistique choisi, à l'issue de carrières d'interprète caractérisées par leur brièveté. Ces hypothèses sont-elles vérifiées dans la trajectoire des danseurs interrogés ? Il semblerait que oui, mais à quelques nuances près.

La plupart des enquêtés déclarent avoir déjà exercé une activité chorégraphique à 25 ans. Plus encore, certains revendiquent avoir découvert et pratiqué une forme d'activité chorégraphique avant même de se professionnaliser dans l'interprétariat. Si on peut s'interroger sur la qualité de l'expérience chorégraphique dont il est question ici, ces revendications montrent que, du point de vue des danseurs, la pratique d'interprétariat et la pratique de chorégraphe sont imbriquées.

« Trouver des mouvements pour un tableau, j'ai toujours fait ça, le chorégraphe me demandait, dès le début. J'ai fait ça, comme assistant chorégraphe, sur le spectacle de Bintou Dembélé, parce qu'elle aimait bien comment je dansais et que je savais faire du break, alors qu'elle était plus danse debout. » (Homme, 40 ans)

L'apprentissage de la chorégraphie se fait en cours de carrière, sur le tas. Cet accès précoce à l'activité chorégraphique s'explique par l'existence de débouchés pour les spectacles hip-hop dans certains lieux identifiés, de simples démonstrations dans la rue aux shows dans les festivals :

« La professionnalisation, en fait, c'est par la compagnie. Même avant [de la constituer, N.D.L.R.], on avait fait un petit show, on a la possibilité de présenter un show au festival de Tours. Grâce à Elisabeth Disdier, qui repère les groupes amateurs pour les Rencontres internationales de La Villette, on commence à faire des premières scènes. On a un projet de création interrégionale où on est chorégraphié par André et Yasmine, et on fait un spectacle sur toutes les villes dont les danseurs sont originaires. Ce sont les deux moments phares qui me lancent dans le souhait d'être pro. » (Homme, 37 ans)

La création scénique : professionnalisation de la chorégraphie

C'est à l'occasion de ces premières représentations sur scène, dans un cadre formel, et qui peuvent ne durer que quelques minutes, que les artistes commencent à professionnaliser leur pratique. Néanmoins, il ne s'agit pas, même pour les enquêtés, d'assimiler les shows aux créations chorégraphiques :

« On n'a pas fait de show, même si c'est un truc super hip-hop, la question du sens n'est pas forcément là, c'est technique, avec des sons hip-hop, avec DJ sur scène ou pas, c'est ce que font tous

les danseurs hip-hop au début, parce que ça plaît, sur les sons que t'aimes. C'est les fondements de la démonstration hip-hop cohérente. Aujourd'hui, y a les battles, les shows, les créations. » (Homme, 37 ans)

Il existe donc plusieurs scènes, définies par le cadre formel dans lequel le spectacle est présenté à un public, et chacune a des spécificités qui la rendent irréductible aux autres.

S'ils sont ainsi plusieurs à avoir commencé leur carrière en mettant au point leur propre création, la spécialisation (relative) dans l'activité chorégraphique ne se fait qu'à mesure que l'âge augmente, comme en témoigne la trajectoire du chorégraphe suivant : membre d'une compagnie jusque dans les années 1990, il a monté une vingtaine de pièces selon ses dires, initiatives personnelles et commandes, tout en étant interprète sur ses propres créations.

« Aujourd'hui, je ne danse plus depuis 10 ans, j'ai toujours dansé sur mes propres créations avant ça. Mais je n'ai pas arrêté à cause de mon corps, mais parce que je n'avais plus le temps de faire tout ce que je veux faire, sinon. » (Homme, 43 ans)

« Je n'ai jamais dansé dans mes créations : c'est trop contraignant de danser en même temps que de monter, faire partager, diffuser... » (Femme, 37 ans)

La spécialisation dans l'activité chorégraphique n'est pas justifiée par le vieillissement du danseur, dont le corps peut avoir certaines difficultés à soutenir la comparaison avec les danseurs plus jeunes – d'autant plus que la virtuosité technique est particulièrement valorisée parmi les danseurs hip-hop. Il semblerait que les blessures sont déterminantes dans le choix de poursuivre vers une activité chorégraphique ; mais les artistes ne l'avouent jamais, et expliquent être « tout le temps » blessés. Ils produisent alors des justifications : faire état d'un manque de temps pour assurer une pluralité d'activités et justifier la focalisation sur la chorégraphie, alors même qu'ils continuent à être pluriactifs. Mais aussi, poser une différence qualitative entre le danseur et l'artiste, que le chorégraphe incarnerait. C'est ainsi qu'un enquêté déclare :

« Je n'ai pas l'impression d'être seulement chorégraphe, parce que je danse encore. Évidemment, je ne fais pas toutes les pièces. Mais cette pièce, elle a beaucoup d'enjeux, donc je dois mettre le pied à l'étrier des jeunes danseurs, parce qu'il y a un orchestre symphonique, il faut comprendre la musique, on n'a pas de temps à perdre, mais avoir de l'équilibre ce n'est pas simple. Je n'ai plus vingt ans, je continue à aller sur scène, j'ai le désir d'aller sur scène, mais à ma mesure. Et j'ai appris à diminuer le côté

performance, physique, pour aller sur autre chose, le mouvement, la musicalité. Par exemple, je travaille de plus en plus sur le minimalisme, c'est un choix artistique, et sur du décalé, une espèce de danse de l'hésitation, où on esquisse le mouvement. Quand je dis minimalisme, ce n'est pas une danse projetée, mais plus intérieure, ressentie. [...] Mais c'est musical, et puis c'est de l'écriture. [...] Être artiste c'est pas être danseur, c'est être autre chose. » (Homme, 53 ans)

C'est ainsi que certains enquêtés finissent par utiliser le terme d'artiste pour se désigner : la pratique chorégraphique viserait alors l'expression d'un message, une quête de sens d'autant plus valorisée qu'elle minimise l'importance de la virtuosité technique à l'honneur dans les battles. Ce « devenir chorégraphe » se traduit par un processus d'individualisation des trajectoires : si les enquêtés commencent la chorégraphie au sein d'un groupe de danseurs stable depuis plusieurs années, ils finissent systématiquement par s'émanciper du collectif, soit en créant leur propre compagnie, soit quand les autres membres de la compagnie partent.

Prise de conscience et urgence à créer

La spécificité des danseurs ayant participé à IADU réside dans le fait qu'à un moment de leur parcours, ils ont éprouvé le besoin de chorégrapheur. Certains parlent d'une urgence à créer, d'un besoin de raconter des choses ou de s'exprimer, bref ils inscrivent leur démarche dans une suite logique qui irait de la rue aux battles, des battles à la scène en tant qu'interprète puis de l'interprétariat à la chorégraphie. Sans doute, une des vertus du dispositif est-elle aussi de permettre aux artistes de faire ce choix quitte parfois à prendre conscience qu'ils se sont trompés de voie. Pour ceux qui restent, les difficultés ne manquent pas et l'expérience IADU apparaît souvent décisive autant pour la prise de conscience que pour la maturation du travail chorégraphique.

« Entre 2002 et 2008, je fais beaucoup de battles [...], je m'éclate parce que je danse. Mais je commence à me rendre compte aussi des limites du truc, j'ai envie de raconter des histoires plus que de faire des trucs visuels. Petit à petit, les chorégraphies vont progressivement s'imposer parce que j'ai envie de raconter des histoires. [...] Chloé me demande un DVD pour voir ce qu'on fait. Et elle nous programme aussi sec sur une scène partagée à Rennes en 2009 [...] Puis, on obtient quelques dates au CCN de La Rochelle. En 2010, je prépare un autre spectacle. Chloé vient voir le spectacle et nous soutient en 2011 et nous incite à voir d'autres spectacles. On va gratos voir des spectacles à Paris, à Tarbes... Et là, je comprends, avec le recul aujourd'hui, pourquoi on me refusait

la soutien à la DRAC par exemple. C'était pas pro du tout ce que je faisais. Grâce à IADU, je comprends ça. Je comprends aussi qu'il faut une forme de reconnaissance par mes pairs de mon travail. Chloé nous fait travailler avec un dramaturge [...] Je comprends ce que c'est que le rapport au plateau, au métier en général. Je comprends que j'étais pas prêt sur le sens, les moyens... » (Homme, 35 ans)

« En 2013, on gagne l'émission de télé Dance Street. Et là c'est le buzz. Ça valide le fait qu'on travaille ensemble avec mon pote. Et puis on passe le concours IADU, en 2014, et on gagne. Ce concours, c'est 8 000 € de coproduction et la rencontre avec Garde-robe qui nous simplifie la vie au niveau administratif. Nous, on a plus qu'à s'occuper de danser et de créer. Et du coup on va plus vite. Ça nous permet de développer une identité. On travaille sur des présentations. On a un circuit à notre disposition [...] des directeurs de théâtre, des programmeurs, des responsables de services culturels. [...] Oui, c'est important IADU. [...] Il faut penser aux générations qui vont suivre, aux jeunes. Moi j'ai quand même attendu 27 ans pour avoir une tenue financière... Les jeunes aujourd'hui, il faut qu'ils soient prêts à s'accrocher et à travailler. Il ne faut pas hésiter à faire une école de danse. Il y a des notions de base en danse comme le placement par exemple qu'on peut apprendre dans n'importe quelle école de danse, et dans n'importe quel style de danse. Danseurs, c'est un métier ! » (Homme, 30 ans)

2. UNE SPÉCIALISATION PROGRESSIVE

On peut définir l'activité chorégraphique comme la prise d'une série de décisions lors du processus de création d'un spectacle de danse, décisions déterminantes quant aux caractéristiques de l'œuvre produite devant un public. Certes, l'interprète fait aussi des propositions et imprime fortement sa marque à l'œuvre, mais c'est avant tout le chorégraphe qui détermine le sens global et impose ses décisions et sa volonté. La distinction entre composition et interprétation est classique en sociologie de l'art, en particulier dans le cadre de la musique¹², mais le constat d'une variabilité et porosité de cette distinction l'est également, et sans doute plus encore pour la danse.

L'exercice d'une activité chorégraphique est relativement précoce dans la carrière des bénéficiaires. La simultanéité des activités d'interprète et de chorégraphe, que ce soit au niveau biographique mais également dans le processus de création des spectacles, remet en question cette division du travail : ainsi, nombreux sont les artistes qui mettent au point des spectacles dans lesquels ils sont eux-mêmes interprètes. La proximité entre interprétariat et chorégraphie s'explique par plusieurs facteurs : par l'absence, pour beaucoup, à leurs débuts, de chorégraphes hip-hop pour encadrer leur pratique ; par le faible nombre relatif de compagnies hip-hop souhaitant embaucher de jeunes danseurs, autrement dit par le manque d'offres d'emploi en danse

12 BECKER H., 1988 [1982], *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

hip-hop ; ensuite seulement viendrait une « urgence personnelle à créer », quand elle se concrétise alors que le danseur s'est déjà professionnalisé par ailleurs, c'est-à-dire quand chorégraphe son propre spectacle ne lui apparaît pas comme le seul moyen de danser sur scène et de vivre de son activité. Une part importante de ces spectacles sont des solos où, sauf exception, le chorégraphe en est également l'interprète ; et contrairement à ce que l'on pourrait envisager, les solos ne constituent pas une étape de jeunesse (au contraire, puisque la pratique tend à s'individualiser). La spécialisation n'est alors que progressive :

« La compagnie, je l'ai montée avec mes potes, jusqu'en 2001 où on s'est dit « qui veut devenir chorégraphe ? Qui veut être interprète ? ». Michel et moi, on avait des affinités, donc sur le papier on est devenu chorégraphes. La première création était collective, mais ensuite certains ne voulaient plus se prendre la tête. On est devenu les deux chorégraphes de la compagnie. Et Fabrice, le plus ancien, était interprète. On était sept huit. Cette première compagnie, on l'a montée pour La Villette. » (Homme, 37 ans)

Les enquêtés rendent alors compte d'un processus progressif de spécialisation des tâches et de division du travail entre chorégraphes et interprètes, réaffirmant de cette manière une différence irréductible entre les deux métiers, tout en reconnaissant aussi des va-et-vient entre différentes configurations. De plus, le deuxième extrait témoigne de l'absence, pour beaucoup d'enquêtés, d'une réelle vocation à l'activité chorégraphique : il s'agit alors plutôt d'une stratégie pragmatique qui produit des effets durables.

3. GÉRER UNE COMPAGNIE

Le travail chorégraphique n'est donc pas toujours formalisé ni professionnalisé, ce qui rapproche la danse hip-hop de la danse contemporaine. Mais le métier de chorégraphe implique d'autres tâches. Ainsi, les artistes opposent un volet artistique, qui est le lieu d'une réalisation de soi et d'un sentiment d'épanouissement, et un volet administratif, source de contraintes et difficultés et objet de nombreuses plaintes.

Créer sa compagnie : une étape décisive vers la création

C'est une étape systématique dans la trajectoire des enquêtés, qui peut même se répéter plusieurs fois. Une compagnie de danse est d'abord une identité juridique. Chez les bénéficiaires, il est fréquent qu'un seul danseur soit réellement le support de la compagnie de manière continue. La création d'une compagnie, si elle s'opère (pour la première fois) assez jeune, car

conjointement aux débuts de l'activité chorégraphique professionnalisée, ne va pas toujours de soi. Les premières générations de danseurs ont simplement commencé la pratique du hip-hop en groupe, puis ont décidé d'un nom pour leur groupe, comme on trouve un nom pour son crew : pour l'identifier. La création d'une compagnie, et le parcours vers la reconnaissance institutionnelle qu'elle implique, induit en général la promotion d'un individu qui la représente, qui en est le chorégraphe. Ce passage du collectif à une individualité est tout sauf anecdotique, même s'il semble inéluctable :

« On m'a proposé un accueil en résidence, mais comme je n'avais pas de structure [associative N.D.L.R.]... J'aurais dû en monter une. » (Homme, 40 ans)

Cette étape apparaît comme nécessaire parce qu'elle permet la professionnalisation de la pratique chorégraphique autant que de mener à terme le processus de production d'une œuvre (qui a parfois été commencé en amont). Sa légalité permet une prise en compte et une prise en charge par les autres acteurs du monde du spectacle. Autrement dit, elle constitue une première étape dans l'accès à des ressources matérielles et financières qu'il faudra savoir mobiliser pour créer.

Il serait toutefois réducteur d'envisager la création d'une compagnie comme une étape d'accès à de nouvelles ressources. Le choix d'engager une pratique chorégraphique plus en avant, qui souvent passe par la création d'une compagnie, amène aussi un certain nombre de sacrifices de la part du danseur qui peut se couper d'autres formes de revenus. Un dispositif comme IADU permet sur ce point aux artistes de se conforter (ou non) dans ce choix.

« C'est pour cela, que je suis rentrée à IADU, en 2004 et 2005, avec cette nécessité de faire de la création. D'ailleurs, c'est ce qui me pousse à créer ma compagnie en 2005. Je voulais faire un solo avec mes textes. C'est là que j'ai décidé de quitter plein de compagnies pour me consacrer à ça. À l'époque, je ne m'étais pas dit autre chose. Je monte ma compagnie pour faire mon spectacle. En 2005, mon premier spectacle « A sens dessus dessous » est issu des chantiers en cours de IADU. C'est ma première fois comme chorégraphe. Le CND était présent. Yacine Amblard aussi qui m'avait soutenu. Quand j'étais interprète, ça allait, j'avais mon statut... Par contre, quand j'ai voulu devenir chorégraphe, au début de la compagnie, pendant trois ans j'étais au RMI. J'ai dû retourner chez mes parents entre 2005 et 2009 pour continuer la compagnie. J'avais tout arrêté... C'est durant cette période que je suis rentrée à IADU. La conseillère était très à l'écoute et m'a beaucoup encouragée » (Femme, 38 ans)



Trouver des lieux de création et lieux de diffusion

Pour créer un spectacle, le chorégraphe a besoin d'un ou plusieurs lieux. À leurs débuts, les danseurs investissent surtout des espaces publics, en extérieur. Mais ces lieux ne sont pas toujours adaptés au travail de création que le chorégraphe souhaite entreprendre. Comme les chorégraphes possèdent très rarement leurs propres locaux ou infrastructures, ils cherchent à investir d'autres lieux. Un certain nombre d'organisations (théâtres, institutions...) proposent aux compagnies de réaliser tout ou partie de leur travail de création dans des espaces dédiés à ce travail artistique, c'est-à-dire avec un espace de travail suffisant, par exemple une scène, afin de travailler dans de bonnes conditions. IADU s'inscrit dans cette logique en proposant des accueils en résidence aux compagnies, pour des durées d'une ou deux semaines. Les compagnies ont alors la possibilité de travailler sur une véritable scène :

« On a beaucoup répété dans la salle où on a commencé dans la salle de maison de quartier. On avait des créneaux, on était beaucoup soutenu par la ville, et d'autres théâtres nous ont accueillis pour des résidences. On commence à faire de vraies résidences, on teste des musiques et des décors. C'est essentiel, une résidence, tu as le temps que pour ça, du coup c'est des conditions de travail comme il faut. Plus t'es sur scène, mieux c'est, on a les vraies conditions. » (Homme, 37 ans)

Le processus de production d'un spectacle ne trouve son achèvement, pour les chorégraphes, que lorsqu'il est produit (et reproduit) devant un public : ils ont donc besoin d'un lieu de représentation. Les salles de spectacle, les festivals et les théâtres constituent ces réseaux de diffusion auxquels les chorégraphes souhaitent accéder, que ce soit à certains ou à leur totalité. Pour obtenir un tel lieu, ils peuvent notamment entrer en contact, dans une logique de démarchage, avec les directeurs des théâtres, festivals, etc. ou être repérés à partir des premières représentations de leurs spectacles. Ces possibilités sont régulièrement interdépendantes de l'obtention de lieux de résidence et de l'obtention de financements.

« Le principal intérêt de IADU, ce sont les conseils et la connaissance du réseau. Savoir à qui s'adresser, écrire à untel... » (Femme, 38 ans)

Trouver des financements

La production d'un spectacle nécessite d'autres ressources matérielles : des financements. En effet, la production d'un spectacle implique une multitude de coûts. De fait, il s'agit de rémunérer les différentes tâches ou les participants au processus de production : l'interprétation, la chorégra-

phie, la gestion du son, des lumières, des costumes, de la communication, la comptabilité, la diffusion, la recherche de production, les démarches de subvention... :

« J'ai embauché une chargée de production et une administratrice, ça me coûte 50 000 € par an, avec mon salaire ça fait 80 000 € par an. Et encore, j'ai perdu la moitié de mon salaire depuis que je suis à Niort, malgré mon statut. Et encore, j'ai une réputation. [...] Par exemple, ma nouvelle création devrait me coûter 200 000 €, donc ça fait 2 ans que je la repousse, parce que je ne veux pas changer mes projets, faire moins bien. » (Homme, 43 ans)

Évoqués ainsi, les coûts paraissent prohibitifs. Tout du moins contraignent-ils les chorégraphes à solliciter d'autres acteurs qui pourraient financer tout ou partie de leur projet : c'est le cas des institutions publiques, que ce soit les administrations culturelles (DRAC, par exemple) ou les pouvoirs locaux (mairies, par exemple). C'est ainsi que les compagnies de danse évoluent dans une économie subventionnée, dans la mesure où leur survie dépend en grande partie des ressources financières délivrées par les institutions :

« Avec [ma compagnie], on est toujours en croissance depuis le début, doucement mais sûrement. On fait tourner de mieux en mieux. Et aussi, on a une vraie chargée de diffusion, on a quelqu'un qui ne s'occupe que de ça. On a deux personnes : un administrateur, et une chargée de prod' et de diffusion. Ça, c'est lié à la DRAC : une fois que tu as de l'existence et 3 représentations vendues en région, tu peux prétendre à la subvention du projet de création, qui va jusqu'à 10 000 €. Et une fois que tu as assez de bagage et de diffusion, tu peux demander une aide à la compagnie, des subventions sur 2 ans, 25 000 € par an. C'est de l'aide à la structuration, pour créer des emplois au sein de la compagnie aussi. » (Homme, 37 ans)

Les soutiens financiers que peut recevoir une compagnie sont multiples et participent tous au succès de l'activité chorégraphique et donc à la trajectoire professionnelle des danseurs. En plus des subventions de fonctionnement décidées par les pouvoirs publics, les compagnies peuvent bénéficier de partenariats institutionnels de la part de théâtres, centres chorégraphiques nationaux, etc. Des soutiens ponctuels sont alors fréquents : appelés coproductions, ils correspondent à une participation aux frais de création d'un spectacle. Comprises entre 1000 et 10 000 euros, ces coproductions ne sont pas suffisantes pour couvrir l'ensemble des coûts d'un projet de création chorégraphique.

Embaucher du personnel : souvent un luxe

L'obtention des ressources matérielles évoquées ci-dessus implique de réaliser certaines tâches qui peuvent être assurées par des personnes différentes, spécialisées et compétentes dans leurs domaines respectifs : administrateur, chargé de diffusion, chargé de production, etc. On peut regrouper l'ensemble de ces tâches dans un volet « administratif » : il correspond à une part du métier de chorégraphe que les danseurs n'anticipent quasiment jamais et auxquels ils ne sont ni préparés ni formés. La réalisation de ces tâches étant essentielle à la création d'un spectacle, le chorégraphe va chercher à embaucher ce qu'on peut appeler du « personnel de renfort » :

« C'était un groupe, un collectif jusqu'en 1997-1998, là on s'est structuré en compagnie. Ça nous a donné la liberté. Il nous fallait faire une association. À partir de là, ça ne changeait pas notre fonctionnement. On a compris, avec le temps, qu'avoir un administrateur, c'est important. Toute ma vie avec ma compagnie, ça a été une longue formation. J'ai trouvé comment faire une structure, je suis revenu la monter sur Paris. On a eu un emploi tremplin qui nous a permis d'embaucher une personne. Il nous fallait une administratrice et une attachée de production, pour être en contact. J'ai embauché quelqu'un juste après 1996. Le théâtre la payait pour moi avant. Je payais aussi la diffusion, l'administration. En 2010-2011, seulement, j'ai pu faire l'embauche de diffusion, production. » (Homme, 51 ans)

Par conséquent, le chorégraphe peut embaucher, au sein de sa compagnie, d'autres personnes pour assurer ces tâches : nous sommes alors dans le cadre d'une division du travail formelle. Il peut également le déléguer à une structure :

« Là je suis sur un deuxième projet, [...] là on a trouvé une structure, Garde Robe, ils prennent un pourcentage, ils s'occupent des factures, papiers, mais pas de la diffusion. C'est déjà énorme. » (Homme, 40 ans)

Parallèlement à ces tâches administratives, un spectacle de danse mobilise également un éclairage et une production musicale. Si le chorégraphe peut décider d'assurer lui-même ces tâches, il peut aussi faire appel à des techniciens professionnels. Cet aspect de la création n'est pas toujours mis en avant par les enquêtés, mais ils en reconnaissent l'utilité ou la nécessité :

« Sur le premier solo, j'ai surtout cherché des artistes qui allaient contribuer à ce projet. Une régisseuse lumière, c'était important pour moi, une créatrice même, une artiste. Elle était payée au nombre de répétitions. Et un autre au niveau musical. J'ai pris le temps, ça m'a pris le temps pour ficeler le projet, ça m'a pris 2 ans : entraînement, et puis rendez-vous de professionnels, les présentations de dossier... » (Homme, 36 ans)

Solution évidente, embaucher des techniciens ou administrateurs au sein d'une compagnie implique néanmoins des coûts importants, que la recherche de subventions permet parfois de financer. Le problème, c'est que la recherche de subventions nécessite justement (ou est tout du moins grandement facilitée) l'embauche de personnel. Et le problème peut devenir insurmontable si les conditions d'emploi se rigidifient :

« Après, pour le second projet, bah y avait personne qui s'occupait de nous, donc du coup c'était à nous de le faire [...]. Mais surtout, dans cette période... en 2006, toutes les personnes qu'on rencontrait pour pouvoir nous administrer, elles demandaient un salaire mensuel, qu'on ne pouvait pas payer. Avant, ils étaient payés à la date, ça fonctionnait très bien. Après, ça a changé, les personnes qui se sont mises sur la place publique en tant qu'administrateur demandaient un salaire mensuel, et là on pouvait plus le faire, parce qu'on n'est pas une compagnie subventionnée : on a été produit et coproduit, mais on n'a pas de subventions sur l'année, pas de subvention de fonctionnement. » (Homme, 42 ans)

La gestion administrative : une tâche complexe

Sur le plan de la gestion du temps, l'activité administrative d'une compagnie rentre souvent en concurrence avec celle de création. Les chorégraphes sont alors contraints de consacrer du temps aux tâches administratives au détriment de leur travail de création.

« On n'avait pas de chargée de diffusion, alors on s'en occupe nous-mêmes. On a essayé d'en embaucher, mais c'était un coût élevé (salaire mensuel). Et puis, la programmation se fait un, voire, deux ans avant les dates, donc il faudrait anticiper sur les recettes pour payer quelqu'un [...] Donc on a décidé de s'en occuper nous-mêmes. » (Homme, 39 ans)

Du coup, la méconnaissance du fonctionnement des institutions en général s'ajoute à celle du fonctionnement des compagnies et constitue un problème majeur. Elle n'est sans doute pas propre au hip-hop. Toutefois, elle peut s'avérer déterminante au regard de la sociologie singulière d'une partie des danseurs hip-hop. Toutes sortes de stratégies sont alors utilisées et, selon les cas, les chorégraphes sollicitent l'aide d'un proche (parent, conjoint, ami...) ou mobilisent des compétences acquises par ailleurs :

« Quand on m'avait demandé d'être animateur d'un atelier danse dans les années 1990, il a fallu répondre à des convocations du directeur, donc... d'être ponctuel ! C'est des petits trucs comme ça. Ça m'a permis à ce moment-là, les gens avec qui je travaillais, d'écrire des dossiers, avec eux, pour dire ce que je faisais. Et après avec IADU et la professionnalisation... Quand je suis arrivé dans

le premier festival, j'avais déjà un dossier, même s'il était mal fait, donc ça m'a juste un peu appris à faire un dossier, à éclaircir le propos, des trucs comme ça.» (Homme, 42 ans)

La gestion administrative d'une compagnie est subordonnée au travail de création. Pourtant, et bien qu'essentielle, elle est rarement assurée par des personnels stables. Elle est parfois même sacrifiée par manque de moyens financiers. Et quand le travail administratif (demandes de subventions et d'accueils en résidence par exemple) n'est pas efficient, le danseur doit s'adapter : c'est le quotidien de nombreux chorégraphes. Ainsi, les artistes fonctionnent aussi régulièrement sur le mode du bouche-à-oreille, de la débrouille ou de l'informel. Ces stratégies sont rarement satisfaisantes au-delà du court terme :

« C'était très difficile, car il faut une structure administrative derrière. L'artistique ne va pas si l'administratif ne suit pas. Comme j'étais tout seul pour les subventions, les devis, etc. je suis passé par une amie qui a rien foutu. [...] J'ai quand même réussi à faire Suresnes cette année, mais parce que je rencontrais les gens à qui j'en parlais. Il n'y avait pas de structure qui m'aidait, j'étais tout seul. [...] Alors oui, c'est peut-être à moi de m'informer, mais il n'y a pas eu de pôle pour nous aider. » (Homme, 40 ans)

Les artistes expriment leur désarroi face à ce qu'ils ressentent comme un cercle vicieux qui freine le développement de leur activité. Pour pallier ce déficit, certains ont recours à un bureau de production qui s'occupe, entre autres, de sous-traiter les tâches administratives des compagnies :

« Là je suis sur un deuxième projet, [...] On a trouvé une structure, un bureau de production, ils prennent un pourcentage, ils s'occupent des factures, papiers... C'est déjà énorme. » (Homme, 40 ans)

Sur ce point, l'accompagnement proposé par IADU apparaît décisif, soit en partenariat avec le bureau de production Garde Robe, soit en tant que tel. En réalité, c'est toute la palette des besoins qui est concernée ici : des aspects de structuration jusqu'à l'artistique, des enjeux de production à la diffusion. Il est d'ailleurs intéressant de noter que si les artistes interrogés reconnaissent leurs lacunes sur les questions administratives et l'apport de IADU, ce n'est pas le cas sur le plan artistique. Les discussions sont plus âpres et les artistes tendent à sous-évaluer l'apport artistique de IADU. Cela peut renvoyer à une limite que s'impose et que revendique Chloé Le Nôtre, lorsqu'elle affirme vouloir que les chorégraphes « deviennent ce qu'ils sont », sans faire d'ingérence dans ce qui fait l'originalité du propos artistique lui-même. Mais cela traduit aussi une difficulté classique à assumer que ce qui fait leur légitimité ait pu être en quelque manière influencée par d'autres.



D. LES DANSEURS FACE À L'INSTITUTION

Les danseurs hip-hop sont confrontés à d'autres danses déjà établies et, surtout, institutionnalisées ; en particulier, la danse contemporaine. La professionnalisation des chorégraphes s'inscrit dans un processus d'institutionnalisation plus large, qui concerne directement la légitimation et reconnaissance de la danse hip-hop. La danse hip-hop devient progressivement un art du spectacle reconnu comme d'autres. Ce n'est pas qu'un phénomène de labellisation : il implique des transformations concrètes dans une pluralité de dimensions. De plus, ce processus d'institutionnalisation est loin d'être uniforme et systématique : il se traduit par une polarisation des danseurs et trajectoires. D'une part, les rapports avec les institutions et l'acceptation ou le refus du jeu institutionnel. D'autre part, les rapports de la danse hip-hop avec la danse contemporaine, qui peuvent se traduire par une esthétisation du hip-hop ou une pratique puriste du hip-hop.

Si la danse hip-hop a une origine populaire et est traversée par la figure du *self-made man* qui réussit sans l'aide des institutions (voire malgré elles), l'attitude et les trajectoires des danseurs sont loin d'être homogènes sous cet aspect. Ainsi, Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia relèvent-elles des conflits de valeurs et de générations¹³ entre pratiquants. La première génération, auto-désignée, aurait réussi grâce aux institutions en s'adaptant, notamment, au fonctionnement de la danse classique et contemporaine. Face à elle, la nouvelle génération se sentirait délaissée, les aides étant accaparées par les anciennes générations, et se tournerait alors vers les *battles*. Cette divergence inter-générationnelle s'exprime parfois dans l'autre sens : des « anciens », souvent autodidactes en danse et peu scolarisés, se sentent relégués par les jeunes, plus adaptables au « système ». Ces conflits sont le reflet d'une tension dans l'institutionnalisation des pratiques de la danse hip-hop, entre l'adoption des principes de la socialisation institutionnelle et l'attrait des valeurs et principes de socialisation par les pairs.

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

1. LE REFUS DE LA RÉCUPÉRATION

L'instrumentalisation des danseurs : un vécu récurrent

L'intermittence constitue une première étape dans l'institutionnalisation de la danse hip-hop, même si elle ne permet pas d'identifier que les « artistes », puisqu'elle concerne aussi des professionnels des univers techniques et administratifs¹⁴. Elle constitue néanmoins un élément essentiel pour la survie professionnelle de l'artiste. En revanche, il est rarement abordé spontanément par les enquêtés au cours des entretiens, et ils ne l'ont jamais évoqué sans y être invités. On peut y lire une gêne à parler d'un sujet où — comme dans les autres danses — les pratiques d'achats de cachets en vue de réaliser le nombre d'heures nécessaires à l'obtention du statut, sont monnaie courante. Mais il s'agit plus sûrement d'un refus récurrent de se plier aux contraintes associées, dans les représentations des enquêtés, à l'obtention de ce statut :

« L'intermittence c'était bien, mais au bout de trois ans, moi je n'en voulais plus, parce que l'engagement politique était trop grand, il fallait être derrière l'élu au meeting de la culture... On sentait qu'ils voulaient orienter ce qu'on faisait, ça leur plaisait qu'on vienne de nulle part et qu'on parle des quartiers, ils voulaient qu'on reste accrochés à ce truc politique, et la carotte c'était le confort financier. On a dit stop, on a continué à vivre avec nos projets. [...] Et après, j'étais bien à développer mes projets, avec moins d'argent, mais moins de contraintes, de rendus... Aujourd'hui, je produis seulement quand j'ai envie de faire ça. Je ne suis plus intermittent depuis longtemps, parce que je ne veux pas faire les heures nécessaires. » (Homme, 31 ans)

Ainsi, ce chorégraphe vit aujourd'hui en réalisant des traductions entre l'anglais et le français : cette polyactivité lui permet d'obtenir des revenus en conservant, selon ses dires, une indépendance vis-à-vis des institutions, indépendance mise en péril dès lors que l'on souhaite vivre de son art. Cette polyactivité constitue une première manière de vivre sans être obligé d'entrer dans l'intermittence. Salim peut diffuser certains spectacles aux États-Unis et, s'il continue à demander des financements quand il en a besoin, ne dépend plus de ces derniers pour vivre. Il a ainsi acquis une position préférentielle, dans la mesure où il peut désormais sélectionner parmi les demandes qu'on lui adresse, et non plus s'y plier. Ce constat recoupe le sentiment de devenir un « faire-valoir » de la politique des pouvoirs locaux,

14 MENDER P.M., 2011, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, éd. de l'EHESS.

en tant qu'artiste, lorsque l'on est subventionné : c'est le témoignage d'une ex-danseuse. Ceux qui acceptent ou ont accepté de jouer le jeu des institutions peuvent alors être déconsidérés, voire violemment condamnés.

Danses urbaines, une expression « institutionnelle »

Les termes « cultures urbaines » et « danses urbaines » semblent être un terme exclusivement institutionnel. Une seule personne a mobilisé le terme et justifié son emploi, mais elle avait exercé, avant d'entamer une carrière professionnelle dans la danse et la chorégraphie, un emploi de « chargée de mission en développement des danses urbaines » dans une association départementale de danse et de musique :

« Danses urbaines, c'est le terme institutionnel, ça recouvre tous les styles qui se sont rattachés. Danse hip-hop, aux USA, pour eux c'est un style précis, danses urbaines ça élargit un peu plus le secteur. C'est un terme que j'ai utilisé, ayant travaillé dans une institution, je l'ai utilisé et je l'utilise encore. » (Femme, 37 ans)

Mais pour beaucoup, cette appellation renvoie la danse hip-hop à sa dimension sociale et montre que les institutions cherchent encore à instrumentaliser le hip-hop à des fins politiques (électorales) et sociales. De manière plus générale, les acteurs du hip-hop font preuve d'une distance critique vis-à-vis du langage institutionnel, en particulier vis-à-vis d'un vocabulaire qu'il leur faut apprendre pour communiquer avec les institutions, mais qu'ils ne maîtrisent pas et qui leur paraît opaque. C'est pourquoi ils s'en méfient et peuvent développer le sentiment d'une machination institutionnelle à leur égard¹⁵. C'est cette instrumentalisation politique qui a poussé l'un de nos interlocuteurs à se distancier du giron institutionnel et sa stabilité financière. L'expression « danses urbaines » est intégrée au nom de IADU. Or parmi les bénéficiaires du dispositif, certains peuvent être désignés ou se désignent comme des chorégraphes « contemporains » et ont travaillé comme interprètes au sein de compagnies identifiées comme telles. S'ils ont été soutenus, ponctuellement ou dans la durée, par le dispositif IADU, c'est parce qu'ils étaient apparentés au hip-hop, par leur style de danse ou une pratique estampillée « hip-hop » par ailleurs. Néanmoins, ces profils tendent à disparaître parmi les bénéficiaires.

15 LAFARGUE DE GRANGENEUVE L., 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, op.cit.

Une intégration difficile aux réseaux

Il s'est avéré que les chorégraphes éprouvent des difficultés récurrentes à s'insérer dans les sphères artistiques avec lesquelles ils sont en contact, que ce soit le marché subventionné de la danse ou les réseaux de coopération de la danse. Beaucoup fonctionnent sur la base des réseaux qu'ils ont déjà pu tisser ou sur le fonctionnement du bouche-à-oreille. IADU peut faire partie de ces réseaux pour certains, et développe, pour beaucoup, une image d'acteur « hip-hop ». C'est à ce titre que IADU devient un acteur significatif pour les danseurs :

Q. : [Ca] se passait comment avec la conseillère ?

« Comment dire... avant que j'arrive, ils me connaissent, du fait de mon parcours, donc c'est comme si que c'était un peu facilité, je trouve par rapport à certains jeunes. J'imagine, parce que si ça se trouve, si j'avais pas ce parcours-là, je serais peut-être pas reçu, peut-être que mon projet serait pas pris. Parce que j'ai des potes qui ont essayé et c'est pas pour autant qu'ils ont réussi. Ils ont pas de financement, ils ont pas d'aide, même si je sais qu'ils essaient d'aider beaucoup de gens. Donc moi, on va dire, pour l'instant ça s'est plutôt bien passé. » (Homme, 42 ans)

2. L'ACCEPTATION DU JEU INSTITUTIONNEL

Bonne volonté culturelle et relais des politiques urbaines

Pour mieux comprendre comment l'adhésion des chorégraphes hip-hop au jeu institutionnel oriente leurs trajectoires et leur activité chorégraphique, focalisons-nous sur la trajectoire suivante. Né en 1965 (51 ans), en Martinique, puis arrivé en métropole avant ses dix ans, un chorégraphe nous raconte qu'il a commencé la danse hip-hop au début des années 1980, avant même la diffusion de l'émission H.I.P.H.O.P. sur TF1, dans ce qu'il nomme « la fièvre d'une jeunesse » et pratique la danse dans certains lieux devenus iconiques. Il se spécialise dans le *breakdance* et fonde un groupe dans les années 1980 qui commence par des spectacles de rue, des *battles*, puis est invité à des carnivals. Il cherche assez vite à être produit au festival de Suresnes Cité Danse, et fait partie d'un des premiers spectacles estampillés hip-hop « Sobedo, un conte hip-hop », dirigé par le directeur du TCD (Théâtre contemporain de la Danse) d'alors. Depuis, ce chorégraphe a développé de nombreux projets artistiques et culturels, avec les municipalités et les établissements scolaires, autour de la sensibilisation artistique à la danse hip-hop, dont le dernier en date :

« J'ai développé un projet qui s'appelle « Le remède culturel » : mettre des gens en cohésion, ensemble, qui sont en déracinement. Je suis en train de l'écrire, je dois déposer les dossiers dans peu de temps. »

Comme l'indique le site internet de sa compagnie :

« Dédié aux amateurs jeunes, moins jeunes et adultes, [ce projet] s'appuie sur les fonctions pédagogiques, stimulantes, relaxantes et sociales de la culture hip-hop. L'équipe propose aux collectivités, établissements scolaires publics ou privés et aux entreprises désireux de profiter de 30 ans d'expérience au service de la transmission, de l'échange des savoirs et du vivre ensemble. »

Cette adaptation n'est pas toujours vécue comme la possibilité d'une réalisation personnelle. Cependant, ce chorégraphe semble enthousiaste quand il présente son projet, et met en valeur le fait qu'il soit justement en train de travailler dessus quand nous le contactons. Il fait preuve d'un certain recul sur sa propre activité, sans pour autant remettre en question le principe d'une collaboration avec les institutions :

« Avant, c'était les artistes qui faisaient les projets. Maintenant, ce sont les structures qui attendent certains projets, qui demandent ce qu'on fait. Ce n'est plus l'artiste qui donne la direction de son engagement, il se retrouve à prendre une direction qui n'est pas la sienne. L'artiste doit avoir cette envie de continuer dans ce qu'il a vraiment envie de faire. Il y a des directives, l'artiste doit faire en sorte de trouver les idées et se mettre à jour par rapport aux objectifs des structures. C'est un dilemme, il faut regarder ce que font les autres pour savoir ce que toi, tu dois faire. »

Ce chorégraphe a choisi de s'intégrer pleinement au système, au point d'avoir réussi à conserver le statut d'intermittent depuis 1994 sans discontinuer, et d'avoir régulièrement pu embaucher des personnes chargées des dimensions « administratives » de sa compagnie (comptabilité, diffusion, production) grâce à des emplois tremplin, subventions et autres prises en charge par certaines institutions. Ainsi, il a développé une collaboration étroite avec les institutions, ce qui lui assure des ressources financières mais l'oblige à se plier au fonctionnement de ces institutions lorsqu'il répond à des commandes. Étant issu de milieux populaires, son comportement peut être assimilé à une bonne volonté culturelle¹⁶, c'est-à-dire qu'il imite les pratiques et les goûts consacrés comme légitimes par les classes supérieures, ici plutôt les institutions et pouvoirs publics. C'est que la

reconnaissance de la danse hip-hop, avec ses limites et modalités singulières, ne signe pas l'avènement d'une démocratie culturelle : les hiérarchies propres aux logiques de démocratisation persistent par force d'inertie.¹⁷ Par son travail, ce chorégraphe semble devenir l'instrument des politiques urbaines et constitue, pour les pouvoirs publics, un modèle d'intégration réussie. Tous les danseurs ne présentent pas ce même degré d'adhésion ou de « dépendance » consentie aux institutions culturelles, tout en exerçant une activité chorégraphique. Cela ne les empêche pas de communiquer un sentiment d'épanouissement ; on notera tout de même que ce dernier semble corrélié à leur conformité, au moins apparente, avec les attentes des institutions.

S'intégrer au monde de la création chorégraphique

Tous les danseurs n'ont pas encore la carrière du chorégraphe que nous venons d'évoquer. Pour eux, IADU permet d'apprendre et comprendre le fonctionnement des institutions, et leur donne certaines clés pour parvenir à gérer leur activité. Néanmoins, tous ne sont pas entièrement satisfaits, et continuent non seulement à éprouver des difficultés avec le volet administratif de leur compagnie, mais aussi de manquer d'une mise en réseau avec les programmeurs et autres acteurs du monde du hip-hop. Sans IADU, l'apprentissage des règles du jeu se fait au fur et à mesure, par des expériences successives parfois malheureuses. D'autres artistes, s'ils reconnaissent avoir eu besoin d'aide pour appréhender les logiques de réseau et intégrer ceux du monde de la création chorégraphique, s'estiment désormais relativement intégrés :

« Ce concours, ces 8000 € de coproduction et la rencontre avec Garde-robe qui nous simplifie la vie au niveau administratif. Nous, on a plus qu'à s'occuper de danser et de créer. Et du coup on va plus vite. Ça nous permet de développer une identité. On travaille sur des présentations. On a un circuit à notre disposition, des gens, des administrateurs entre guillemets, c'est-à-dire des directeurs de théâtre, des programmeurs, des responsables de services culturels. Et globalement, je trouve que ces gens sont plutôt bienveillants, attentifs à l'égard des jeunes qui montent. Durant cette période, on reçoit beaucoup de conseils, considérer les yeux, les circuits, comment fonctionne la diffusion, parfois aussi sur la danse et la technique du danseur... Bref on reçoit le retour de bonnes gens. Je trouve que c'est une critique constructive, qui moi, m'a appris à me détacher, à être plus dur avec moi-même. » (Homme, 30 ans)

¹⁷ LAFARGUE DE GRANGENEUVE L., 2008, *Idem*.

3. LES RAPPORTS À LA DANSE CONTEMPORAINE

L'institutionnalisation du hip-hop passe par une rencontre avec les acteurs de la danse contemporaine et les professionnels du spectacle vivant. Plus largement, ce sont toutes les autres danses qui peuvent se confronter à la danse hip-hop. Mais autant dans les représentations que dans les faits, danses contemporaine et hip-hop sont en situation de concurrence, parfois conflictuelle.

Se confronter aux conventions en vigueur

Au cours des années 1990 et 2000, de nombreux danseurs hip-hop ont dansé pour des chorégraphes identifiés comme étant contemporains. Un lieu s'est spécialisé dans cette pratique, le Théâtre de Suresnes, régulièrement mentionné et critiqué par les acteurs du hip-hop. Pour beaucoup, ceux qui dansent ainsi trahissent le hip-hop. Plusieurs enquêtés ayant déjà une vingtaine d'années de carrière sont passés par ce théâtre, et plus largement peuvent témoigner d'une expérience d'interprète au service de chorégraphes contemporains.

Travailler pour des chorégraphes contemporains déjà légitimes, c'était une manière d'obtenir une reconnaissance auprès de tous les acteurs de ce milieu, et accessoirement une rémunération. Le faible nombre de chorégraphes en danse hip-hop a longtemps expliqué la difficulté à être également interprète pour un artiste hip-hop. Cette période n'a pas été sans conséquence : elle a contribué à la reconnaissance du hip-hop au sein des milieux de la danse contemporaine, mais elle a aussi identifié une voie de professionnalisation et permis non pas seulement de subir mais aussi de s'approprier les conventions associées à la création chorégraphique. Ils y ont été confrontés à la fois en travaillant pour des chorégraphes contemporains, mais aussi et surtout en produisant leurs propres spectacles. C'est dans ces situations qu'ont été formulés des jugements de valeur sur leurs créations, en particulier des jugements de disqualification artistique :

« Moi, avec mon collectif Mission Impossible, on s'est retrouvé dans une audition pour faire une tournée de différentes scènes plus gratifiantes dans Paris. Donc du coup, on avait accepté le jeu. Mais les personnes en face de nous ont commencé à critiquer notre travail dans des trucs symboliques de leur domaine à eux, du contemporain. Du coup, y a eu des clashes, parce qu'on comprenait pas ce qu'ils voulaient dire, alors qu'on voulait leur présenter quelque chose de qui nous sommes... vraiment, mais eux avaient du mal à nous dire... ouais, p't-être que vous êtes pas assez professionnels... mais au départ c'était des trucs basiques : vous n'avez pas à être frontal, votre danse est trop frontale, trop

symétrique, trop... [...] Certes on était jeune, mais on avait... t'sais au départ, quand tu apprends à faire des chorégraphies, tu apprends à les faire de façon tribale, et tu le présentes comme ça, c'est comme ça qu'on l'a appris. Et maintenant, ça commence à être compris. Parce que les gens ont commencé à dire : si c'est comme ça, c'est que ça doit être comme ça, donc c'est pas grave. Mais à l'époque, des personnes ont dit « vous n'avez pas à être comme ça », et le clash vient du fait que non, vous n'avez pas à dénaturer notre travail. [...] On s'est embrouillé avec eux. Oui, parce qu'ils pensaient... ouais, on s'est pas laissé faire. On était « trop mou », alors que la musique était... je parle de 1995, en 1995 la musique hip-hop était ralentie, donc on dansait vraiment sur les musiques actuelles, et c'était ralenti, c'était du 90 bpm, on était dans notre temps. Donc on était légitime par rapport à ce qui se passait dans les clubs. Mais pour eux on était trop lent, trop de face... » (Homme, 42 ans)

Issu d'un milieu populaire ce chorégraphe fait partie de la génération qui a commencé la danse hip-hop avec H.I.P.H.O.P en 1984. Il fait état, lors de la présentation de ses premiers spectacles, à la fin des années 1990, de rapports conflictuels entre la danse hip-hop et la danse contemporaine. Ici, le « propos artistique » est présenté comme une exigence de la part des membres du monde de l'art, mais une exigence arbitraire. C'est aussi cependant une convention que les chorégraphes doivent respecter dans plusieurs circonstances : d'abord lorsqu'ils remplissent des dossiers, ensuite quand ils sont programmés sur une scène et doivent rédiger une présentation du spectacle. Cette convention artistique produit des effets sur la manière de travailler des individus et leur acceptation par le milieu. En effet, pour de nombreux enquêtés, la différence fondamentale entre la danse hip-hop et la danse contemporaine est le degré d'intellectualisation de la danse. Ces constats et ce vécu peuvent aboutir à des conflits esthétiques, comme pour le chorégraphe ci-dessus. Mais ce dernier n'a pas vocation à être représentatif : de nombreux autres chorégraphes ont mieux vécu et assimilé ces codes esthétiques. Son récit nous permet plutôt de comprendre ce qui se joue dans l'intégration de la danse hip-hop aux mondes de l'art institutionnalisés.

Violence symbolique et recherche de distinction

Des témoignages récurrents font cependant état d'expériences d'un rejet ou mépris de la part des acteurs plus installés dans le monde de l'art :

« Le hip-hop n'est pas reconnu par certains milieux, j'ai senti que j'ai été regardé de haut quand j'ai travaillé à la Réunion avec des

danseurs contemporains et classiques, je sens que forcément... Par exemple, Accrorap, ils ont présenté leur spectacle, et c'était vu comme de la GRS pour mecs. C'est une danse jeune, avec de jeunes danseurs. [...] On sent de la violence symbolique de la part de certains. Parce que forcément, si on a pas les mêmes repères artistiques, on a l'impression qu'on n'a pas la même intelligence... On se sent handicapé dans certaines situations. » (Homme, 40 ans)
Il ne faut pas cependant basculer dans une vision misérabiliste de la danse hip-hop : elle n'est pas la victime de l'affaire. C'est ce que nous raconte un chorégraphe de 31 ans : la méfiance, la dévalorisation, l'exclusion des styles de danse autres que celui que l'on pratique ont été monnaie courante et jamais l'apanage de certains styles de danse plus que d'autres :

« Si je ne veux pas montrer quelles sont mes influences je peux le faire. Et c'est ce que j'ai fait pendant des années, parce qu'à une époque c'était très mal vu. Plus maintenant, c'est très ouvert, mais à l'époque quand je breakais, je prenais des cours de classique je me faisais gazer à Châtelet, et inversement, quand j'étais en cours de classique, les gens disaient « c'est pas un danseur de classique, c'est un danseur de hip-hop ». Du coup, j'ai appris à effacer tout ça. C'est très bizarre, mais je pourrais arriver dans un cours de classique sans qu'ils se doutent même que je faisais du hip-hop et inversement. Du coup, aujourd'hui, mon défi c'est plutôt de libérer tout ça, et d'arriver à faire la synthèse, de faire qu'il n'y ait plus de frontières entre ces différentes danses. » (Homme, 31 ans)

La reconnaissance s'obtient donc par l'adoption des codes en vigueur dans le monde où l'on souhaite pénétrer. Mais la particularité des rapports entre danse hip-hop et danse contemporaine, c'est qu'ils prennent la forme d'une violence symbolique, ou « domination de classe », d'une culture savante sur une culture populaire, où la danse contemporaine représente la première, elle qui avait mené un combat semblable contre la danse classique. La danse hip-hop reste en difficulté pour pénétrer les lieux de diffusion jusque-là occupés par les danseurs contemporains et relativement hermétiques. Beaucoup de danseurs critiquent une « ouverture » possible de la danse hip-hop à la danse contemporaine, parce qu'ils ont souvent vécu cette « ouverture » comme une imposition de normes esthétiques exogènes sur leur travail.

4. UN PROCESSUS D'ESTHÉTISATION DU HIP-HOP ?

De ces interactions entre danseurs hip-hop, danseurs contemporains et professionnels du spectacle vivant, qui mettent en

jeu autant des rapports de classe qu'une légitimité artistique, découlent des choix esthétiques de la part des danseurs et chorégraphes hip-hop. Ces choix nous permettent de mieux comprendre quelles sont alors les possibilités de diffusion qu'ils s'approprient. Les pratiquants du hip-hop, dès lors, ont la possibilité d'esthétiser leurs créations et de les adapter à la demande institutionnelle et aux normes ou conventions de l'art dominant. Cette attitude n'est pas uniforme chez tous les chorégraphes bénéficiaires, mais la tendance est sensible et régulièrement revendiquée par les artistes eux-mêmes.

« J'ai toujours dansé, depuis toute petite. Je prenais des cours de danse classique [...]. Mes parents m'ont donc encouragée à faire de la danse. En même temps, j'ai fait de la natation synchronisée pendant 7-8 ans. J'ai été au conservatoire de danse en horaires aménagés, pour des raisons de niveau scolaire et de déménagement, bref. J'ai passé le concours et j'ai été prise, dès le CM2, jusqu'en 3^e. Ce n'était pas prémédité. J'ai arrêté la natation à ce moment-là et j'ai arrêté la danse ensuite pendant 2-3 ans, j'ai eu une adolescence turbulente. J'ai recommencé la danse par le hip-hop, quand j'ai rencontré IAM, NTM. Donc c'était autant la musique hip-hop que la danse hip-hop. Je me suis aussi formée en cirque. Mais le fil rouge de mon parcours, c'est la danse hip-hop, l'expérimentale. Je propose une fusion, dans mes interventions j'utilise parfois des styles et techniques précises, mais sinon j'utilise d'autres styles de danse contemporaine. » (Femme, 37 ans)

On peut de fait distinguer deux circuits par les critères esthétiques et de classification qui semblent structurer l'offre en danse hip-hop et les pratiques des danseurs. D'une part, le marché subventionné, au sein de structures publiques, où le succès dépend visiblement de l'adoption de certaines conventions et d'une esthétisation des pratiques. C'est ainsi qu'un chorégraphe de 53 ans nous raconte comment il a investi la scène chorégraphique en mobilisant des œuvres issues de la danse classique ou contemporaine, que ce soit en danse ou en musique : ainsi, sa dernière création s'est réalisée sur une musique d'Igor Stravinsky. Ce marché tend à orienter les artistes hip-hop vers la danse contemporaine. D'autre part, il y a un circuit privé, et qui ouvre souvent à l'international. Les conventions et catégories de classification y sont différentes, l'accent y étant visiblement plus mis sur la démonstration, le *show* :

« L'intermittence ce n'est pas quelque chose d'important pour moi, parce que je me suis construit un cercle international. Et en France, aujourd'hui, c'est incompatible avec une écriture chorégraphique hip-hop. La différence, c'est qu'à l'international, l'appréciation de l'artiste se fait à l'état brut, tandis qu'en France, la culture contemporaine règne dans les théâtres et oblige à

s'adapter à des codes, des stéréotypes de l'écriture contemporaine. Attention, je n'ai pas de rancœur, il existe des stéréotypes partout ! » (Homme, 34 ans)

Le passage d'un type de production à l'autre n'est pas évident, au point que certains projets n'aboutissent pas malgré les soutiens institutionnels :

« En 2011, j'ai créé un spectacle, c'était une rencontre et une improvisation pour des festivals. IADU m'a alors contacté pour une création, ils avaient été sensibles à ma manière de créer en très peu de temps. En 2009, j'ai voulu monter un solo en spectacle. Mais c'était une nouvelle manière de travailler, je ne comprenais pas les attentes de IADU : ils voulaient une création pour publics de théâtre, pas de festival. Mais j'avais déjà monté un spectacle, donc je ne comprenais pas pourquoi il fallait remonter un spectacle. On m'a donné l'aide d'un compositeur musical, d'un écrivain, et une coproduction avec Garde Robe et le CCN de Créteil. » (Homme, 34 ans)

Ainsi se joue un processus de qualification artistique pour la danse hip-hop, qui permet d'interroger les conditions de l'intégration de ses pratiquants, même professionnels, au sein de l'activité chorégraphique. L'étude de l'institutionnalisation de la danse hip-hop nous donne ainsi des clés pour mieux saisir les trajectoires des artistes, en particulier leur réussite professionnelle sur le marché de la danse.





E. PORTRAITS D'ARTISTES

À l'image de ce que nous avons proposé pour les différent-e-s chargé-e-s de mission qui se sont succédé-e-s au sein de IADU, nous proposons ici de broser le portrait de huit chorégraphes parmi ceux rencontrés, permettant ainsi de rendre compte de la diversité des trajectoires individuelles et de la manière dont chacun s'approprie l'activité chorégraphique et la danse hip-hop. C'est aussi une manière, personnalisée, de rendre compte du programme IADU par ses bénéficiaires eux-mêmes.

ANNE NGUYEN

Née à Paris en 1978, Anne découvre la culture hip-hop par le biais des radios libres au début des années 1990. Elle pratique le violoncelle, écoute du rap américain, et aime écrire, fait du sport, des arts martiaux. Alors qu'elle est en licence à l'université à Montréal, elle rencontre des breakeuses dans un cours de capoeira et s'initie à la pratique. Elle témoigne alors de la place particulière qu'y ont les femmes :

« C'est vrai que j'ai été dans plusieurs groupes différents, et j'étais toujours la seule fille. Dans les battles, la fille est un peu le joker du groupe... Pour moi, ça a rendu les choses plus faciles. Quand on est une fille, par exemple, on peut aller s'entraîner avec d'autres groupes, alors que souvent les garçons du groupe ont plus tendance à rester entre eux. Ils ne se comparent pas aux filles. Il y a moins de rivalités. »

C'est à l'époque des battles au Forum des Halles qu'elle participe à ses premiers battles, s'intègre à des groupes. Elle perce sur scène en 2001 en rentrant dans la compagnie Black Blanc Beur, puis crée sa propre compagnie, la Compagnie par Terre, en 2005 :

« C'est vrai qu'à un moment j'ai hésité à lâcher les études. Mais j'ai quand même passé le CAPES et commencé une maîtrise. Et en 2001, je suis devenue intermittente en étant interprète pour

des compagnies de danse. À cette époque on gagnait bien, mieux que maintenant. J'ai beaucoup voyagé, pour les spectacles et pour les battles. Et ça m'a permis de faire de belles rencontres. Comme Faustin Linyekula, qui m'a présenté Philippe Mourrat. Sur son conseil, je me suis tournée vers IADU, vers 2005, avec cette nécessité de faire de la création. »

Mais ce passage à la création chorégraphique ne s'est pas fait sans heurts :

« Quand j'étais interprète, ça allait. J'avais mon statut avec Black Blanc Beur. Par contre, quand j'ai voulu devenir chorégraphe, pendant trois ans je me suis retrouvée au RMI. J'ai dû retourner vivre chez mes parents pendant plusieurs années pour pouvoir continuer à m'investir dans la compagnie. »

Au sein du dispositif, elle bénéficie des chantiers en cours, d'accueils en résidence, de coproductions. Elle constate non sans satisfaction que le dispositif IADU a renforcé son rôle d'accompagnement artistique et de conseil à la diffusion. Au sein de ses créations, elle aime défendre les spécificités de chaque danse hip-hop :

« La spécificité des différentes danses hip-hop, c'est fondamental pour un danseur hip-hop. Au sein de ma compagnie, je ne veux pas mélanger les genres, je ne veux pas de gestuelle hybride. De toute façon, c'est difficile de maîtriser plusieurs styles. Je préfère approfondir le mouvement ».

Aujourd'hui, la compagnie d'Anne reçoit des aides publiques, des aides plus spécifiques lorsqu'elle est accueillie en résidence ou que ses spectacles sont coproduits par des lieux, mais les recettes de ses spectacles ont une part importante dans son budget global. Elle témoigne de la possibilité de se construire une carrière dans la création chorégraphique en danse hip-hop. Dans le prolongement de son engagement artistique et dans le cadre de la proposition de création d'un diplôme national supérieur professionnel (DNSP) pour la danse hip-hop, Anne a pris publiquement position dans une lettre ouverte à la ministre de la Culture en novembre 2015.

OUSMANE BABA SY

Né en 1977, d'origine sénégalaise et malienne, Ousmane déclare avoir toujours dansé dans sa famille.

« J'ai vraiment commencé à considérer la danse comme un sport, comme une pratique régulière je veux dire, à partir de 1995. Sinon, on a toujours dansé dans la famille. La danse occupe une place importante dans nos traditions, pour les mariages, les baptêmes... C'est surtout une pratique de loisirs. »

Alors qu’il pratique régulièrement le football au point d’y envisager une carrière professionnelle, il fait connaissance avec le hip-hop grâce à un cousin plus âgé et, comme beaucoup de jeunes de sa génération, par la télévision :

« C’est un cousin qui revenait des États-Unis qui a ramené le hip-hop à la maison. Je le regardais puis je reproduisais ce qu’il faisait. Là, c’était dans les années 1985. Et puis il y avait l’émission H.I.P.H.O.P.; c’était une mode, ça concernait les jeunes. Nous tout ce qui concernait les jeunes, on prenait, à l’époque ! On avait envie de faire des trucs comme les grands. Et ça faisait du bien de voir quelqu’un qui nous ressemble à la télé. »

Pour Ousmane, la rencontre avec l’un des fondateurs d’un crew célèbre, les Wanted Possee, constitue un tournant : il intègre le groupe, s’entraîne avec eux et remporte, en 2001, le Battle of the Year. Le parcours d’Ousmane est affaire de rencontres : deux d’entre elles marque son passage à la scène. En 1998, il travaille avec Redha, chorégraphe sur le spectacle d’inauguration de la Coupe du Monde de Football. En 1999, il rencontre la chorégraphe contemporaine Blanca Li lors d’une audition et intègre son spectacle « Macadam » qui sera produit au Théâtre de Suresnes et qui tournera avec « plus de 180 dates ! ».

Dès ses premières créations avec Wanted Possee et Liaison Fatale, courant 2000, le dispositif IADU a été présent aux côtés d’Ousmane, avec des aides à la création, un accompagnement de la salle à la scène...

« C’est comme un laboratoire où on peut expérimenter plein de trucs et aller vers la scène. Ça nous permet de rester vivant ! Ça laisse la possibilité aux jeunes groupes de créer. Sans pour autant être dépendant totalement de ce « système ». Aujourd’hui, on a su développer des activités parallèles — workshops, événements, camps par exemple — qui nous permettent, en complémentarité, de vivre de la danse »

Contrairement à de nombreux danseurs qui rencontrent aujourd’hui des difficultés, il n’a pas hésité à investir les médias, Internet, à mobiliser le milieu des battles et à s’appuyer sur ses rencontres pour développer ses projets. Il pointe alors du doigt certaines contradictions de son milieu :

« Y a un vrai paradoxe dans le milieu. Les gens veulent plus d’indépendance et plus de subventions en même temps... C’est pas possible. Faut se responsabiliser à un moment ! Sinon, on mélange tout, l’esthétique, le social... Le travail avec les institutions, c’est important mais il y a un monde à côté... »

BOUZID AIT-ATMANE

Né en 1986, d’origine algérienne, Bouzid découvre le hip-hop en 2004 alors qu’il s’entraîne régulièrement dans une salle de fitness. Il prend alors des cours de danse puis commence à enseigner peu après :

« J’ai commencé à donner des cours en gros quatre ans après, à partir de 2008, pour gagner ma vie. À mon avis pour être un bon prof, il faut au moins 10 ans de pratique. Je me soupçonne d’avoir fait un peu n’importe quoi au début... Mais on apprend par la transmission. On apprend par la transmission. C’est un mal pour un bien. »

Bouzid décroche un Master en marketing en 2010, mais ses premières expériences professionnelles le déçoivent et il se contente des cours en MJC. Une rencontre au CCN de Créteil lui ouvre les portes d’un premier travail d’interprète et le droit à ses premiers cachets artistiques. Une autre audition, dans la compagnie Par Terre d’Anne Nguyen, lui permet de devenir répétiteur et de s’initier au travail de chorégraphe :

« Là, je gère les répétitions et je m’initie au travail du chorégraphe. Je comprends qu’il y a des méthodes pour créer un spectacle. Avant je ne savais pas. Je découvre aussi ce que c’est le travail administratif : rédiger une note d’intention, faire un budget... Sur deux trois ans de ma vie, je découvre d’un coup plein d’aspects du métier. »

En 2012, il décide de monter une compagnie avec un autre danseur. À l’époque, il participe à des spectacles amateurs, à des battles (il en remporte quelques-uns), des concours. En 2013, il remporte une émission de danse à la télévision, ce qui lui donne de la notoriété. C’est alors qu’il intègre IADU en remportant un concours : il obtient une coproduction, une aide administrative et un accompagnement.

« C’est important, IADU. Pendant longtemps, je savais que je deviendrais danseur, mais j’ai connu pas mal de difficultés. Il faut penser aux générations qui vont suivre, aux jeunes. Moi j’ai quand même attendu 27 ans pour avoir une tenue financière... »

Bouzid n’a décroché le statut d’intermittent que début 2016, à force d’interprétariat. Il organise désormais son activité entre l’enseignement, qui lui prend du temps, la chorégraphie et l’interprétariat auprès de plusieurs compagnies.

« Moi, ce que je veux, c’est être dans la danse hip-hop le plus longtemps possible. J’ai plein de projets. L’année prochaine je ferai ma première chorégraphie où je collabore avec un ensemble baroque. Et puis j’ai des projets avec la compagnie Ghetto Style aussi. Je suis booké jusqu’à avril 2017. »

SOFIAN JOUINI

Né en 1985 à Nantes, Sofian est fils d’un enseignant-chercheur d’origine tunisienne et d’une mère institutrice française. Il est initié à la danse par son frère et des camarades de collège. À quatorze ans, il commence à prendre des cours de danse dans une MJC de quartier, puis intègre une école de danse pionnière de la région, où il découvre la chorégraphie. Bien qu’il continue des études d’économie à l’université en licence, les spectacles et représentations se multiplient. À 19 ans, il crée un groupe puis une compagnie avec cinq autres danseurs issus de sa formation, et se met à donner des cours en MJC pour financer un premier spectacle.

Sur cette lancée, ils sont programmés en première partie du groupe Vagabonds et remportent un concours chorégraphique. Leurs spectacles mobilisent des danses debout et au sol, abordent une pluralité de thématiques liées au hip-hop et vont du show à la création chorégraphique en passant par le concert dansé. Au sein de sa compagnie, les rôles sont de plus en plus identifiés : ils sont désormais deux à assurer la direction artistique, aux autres l’interprétariat et le développement de la gestuelle. La transition n’est pas toujours aisée :

« Et il y a très vite eu un duo de chorégraphes, Brice et moi. Nous on s’est mis à conceptualiser les pièces et mener les périodes de résidence, et les autres étaient dans la proposition chorégraphique gestuelle. Il a fallu apprendre à bosser ensemble : la distinction des rôles entre chorégraphes et interprètes, c’était flou et difficile au début, parce qu’ils traitaient trop l’information dans leur tête. Au début, on partait trop en débats sur les informations qu’on leur donnait. Mais le rôle des interprètes, c’est plutôt de se mettre à disposition. [...] On a commencé à comprendre comment brasser les infos, comment faire nos retours, revoir les positions hiérarchiques. »

En 2007, avec leur deuxième spectacle, la compagnie obtient une subvention au fonctionnement trisannuelle, leur permettant d’embaucher du personnel pour la diffusion et la production. Mais en 2010, la compagnie met fin à cette collaboration :

« L’engagement politique était trop grand pour nous, il fallait être derrière l’ élu au meeting de la culture... On sentait qu’ils voulaient orienter ce qu’on faisait, ça leur plaisait qu’on vienne de nulle part et qu’on parle des quartiers, ils voulaient qu’on reste accrochés à ce truc politique, et la carotte c’était le confort financier. On a dit stop. »

Hors de l’intermittence, les revenus de Sofian sont aujourd’hui principalement issus d’une activité de traduction. Après quelques années, le groupe se dissout avec les départs successifs de ses membres. Restent Sofian et Brice – l’autre chorégraphe. Aujourd’hui seul, il expérimente :

« Sur ce projet, je développe une nouvelle manière de voir la motricité, la prise d’appuis, et la perception du corps. On a tendance à trop passer par l’esthétique, on va sur des formes, des lignes, je trouve que c’est intéressant, mais il y a un temps où il faut développer une approche plus physiologique, maintenant, au sol. Je ne veux pas forcément des break dancers avec déjà des appuis formatés et une dominante esthétique, mais je veux une approche plus animale, primitive. [...] Il faut déstructurer ».

Depuis la rupture de la convention tripartite, ils s’appuient sur des travailleurs en free-lance, techniciens spécialisés et structures dédiées à la production. Dans ce parcours, IADU a joué un rôle déterminant : depuis 2008, Sofian a toujours été soutenu par le dispositif, que ce soit par des accueils en résidence ou des coproductions. Mais le chorégraphe met surtout en avant la continuité de l’accompagnement, déterminant sur les plans artistiques, la structuration et « l’ouverture d’esprit ». Bien qu’aujourd’hui, Sofian souhaite et parvienne à mobiliser des financements pour créer en autonomie, il continue de solliciter les conseils et, parfois, le soutien ponctuel du dispositif. Pour Sofian, le système actuel est incomplet : difficile d’instaurer un dialogue continu et profond avec le public. Il souhaite désormais, en partenariat avec la mairie de Nantes, mettre sur pied un lieu de création et de rencontre permettant aux artistes d’échanger régulièrement avec le public sur son territoire.

FRANÇOIS LAMARGOT

Né en 1985, François se forme rapidement à plusieurs styles de danse : danse contemporaine, classique et jazz. Il commence alors à imiter les chorégraphies de Michael Jackson et commence à danser le break avec des amis, dans la rue. Il participe d’emblée aux cercles et aux battles, auxquels il participe dans les catégories « breakdance » et « expérimental ».

À la différence de nombreux danseurs plus âgés, François se forme dans une structure dédiée qui lui permet de se produire sur scène. Il passe de nombreuses auditions et décroche des contrats d’interprétation dès la fin de cette formation. Mais il entame déjà sa carrière chorégraphique en créant un spectacle en 2006 :

« J’ai toujours été chorégraphe, je n’ai jamais séparé l’un de l’autre, j’aimais bien créer mes propres spectacles. Quand j’étais petit, je créais déjà mes spectacles [...]. Quand j’ai monté ma pièce en 2006 avec les gars du groupe, j’avais vingt ans, et j’étais encore tout jeune, mais je créais déjà. »

Dès sa première création, François est repéré par Philippe Mourrat et entre dans le dispositif IADU, où il reçoit une aide constante au cours de sa jeune carrière : aides financières, accueils en résidence et accompagnement, lui qui estimait avoir besoin « de

tout ». Parce qu’il s’estime déjà mûr sur le plan artistique, les attentes de François se sont surtout focalisées sur ses difficultés administratives. Pendant plusieurs années, il assiste Anthony Égéa à la chorégraphie au sein de la compagnie Révolution, ce qui l’ouvre à l’hybridation. Ce refus des étiquettes et l’hybridation qui en résulte proviennent, d’une part, de sa formation, et d’autre part, de rencontres déterminantes, des chorégraphes de tous horizons, qui l’ont initié au travail chorégraphique. C’est ce qui le conduit à se montrer critique envers certains débats récurrents sur la nature de la danse hip-hop. Lancé sur une nouvelle création, François parvient désormais à mobiliser d’autres partenaires institutionnels grâce à la confiance et l’accompagnement de IADU. Mais après trois créations, il pointe les défauts du fonctionnement actuel du monde de la danse, notamment l’asymétrie entre artistes et programmeurs :

« Un truc hyper violent pour moi, l’an dernier : j’ai joué ma pièce au festival de Suresnes, moi comme tous les créateurs c’est une pièce qui me tenait beaucoup à cœur. [...] J’ai fait une première version qui a vraiment été mauvaise [...]. Je savais qu’elle pouvait être bien mais qu’il fallait que je retravaille dessus, et tous les gens m’attendaient au tournant, c’est-à-dire les gens qui m’avaient subventionné, les directeurs de théâtre sont venus à cette première. [...] Et il y a eu une programmatrice qui a fait des promesses d’achat de spectacle, et qui s’est retirée parce qu’elle n’avait pas aimé le spectacle, sans même me contacter. »

Malgré les rigidités du système, François continue de mêler différentes esthétiques dans ses spectacles :

« J’ai plusieurs influences, mais je pense qu’elles sont tellement diverses que j’ai un style qui est plutôt atypique je pense. Alors forcément j’ai commencé par le break, le break c’est au sol, j’ai fait beaucoup de house dance à un moment, de contemporain, ma gestuelle elle est un peu hybride de tout ça. [...] Aujourd’hui, mon défi c’est plutôt de libérer tout ça, et d’arriver à faire la synthèse, de faire qu’il n’y ait plus de frontières entre ces différentes danses. »

PIERRE BOLO

Né en 1979 à la Roche-sur-Yon, Pierre Bolo (Nesto) commence la danse en s’inspirant des clips de Michael Jackson en solitaire dans sa chambre, puis la partage avec un ami et finit par prendre des cours à la MJC « Le Rancard » auprès de danseurs à peine plus confirmés :

« Ensemble, on a développé la passion, c’était l’effervescence du hip-hop, en même temps que le rap, le graff, etc. C’est l’époque

où tout arrive, on chope du rap US, des cassettes, des nouveaux pas, parce qu’il n’y avait pas internet. »

Sonia Soulas et la scène nationale Le Manège leur donnent accès à des stages, à des spectacles et le petit groupe qui se forme s’engage plus avant dans la danse, à une époque où La Villette commence à jouer un rôle majeur dans l’émergence du hip-hop :

« Mon groupe est parrainé par le théâtre de la Roche, tous ensemble on va à La Villette pour la première édition, on se prend une bonne claque, on découvre tous les cercles, les danseurs parisiens. Accrorap sont pros, c’est leur deuxième création. Et puis il y a un carnaval à Lyon, Éric Mézino nous fait un suivi, et nous invite à Lyon pour faire un carnaval, et un festival (Danse Ville Danse), et on voit des groupes de l’époque : Storm, MBDT, qui sont référents en tant qu’anciens ou spectacles. Ça nous motive vraiment à devenir pros, lancer notre compagnie. »

Suite à la création de leur compagnie, le groupe commence à se produire sur scène. À la sortie du lycée, Nesto est repéré par la compagnie Accrorap et Kader Attou [futur directeur de CCN], qui lui propose une création hip-hop avec l’Inde : sa carrière professionnelle est lancée. Au sein de sa compagnie, les rôles se définissent progressivement : ils sont désormais deux à chorégraphier leurs créations.

« Cette première compagnie, on l’a montée pour aller à La Villette, on a juste trouvé un nom et on était organisé en asso 1901. Au fur et à mesure, il a fallu trouver des administrateurs, faire des budgets. Le festival de La Villette, c’était la grosse visibilité pour les compagnies pros et amateurs, à ses débuts. Ya des programmeurs qui venaient, etc. »

Les difficultés apparaissent à l’issue de la première création, quand il s’agit de pérenniser l’activité sur le plan logistique et financier : la compagnie répète alors dans des MJC et sur les créneaux que la mairie leur accorde.

« La création suivante [la deuxième] nous a vraiment lancés, on a fait pas mal de dates. On se structure, artistiquement on est meilleur, on bosse aussi dans des meilleures conditions, et tout simplement, il y a des dates, des cachets, de la crédibilité. L’idée, c’est que des gens te voient, des programmeurs, et pour ça il faut que ce soit appuyé par un chargé de diff. On se débrouillait comme on pouvait. C’était la période charnière pour une compagnie. Tu commences à avoir des dates, mais tu n’as pas la structure et l’argent pour payer des gens à la production et à la diffusion. Il faut tenir, en fait. »

À vingt-cinq ans, Nesto part s’installer à Nantes et fonde sa propre compagnie « Chute Libre » avec Annabelle Loiseau. S’il lui faut alors recréer un réseau de partenaires, danseurs comme institutions, son parcours lui permet rapidement d’être aidé, notamment par

IADU. Le dispositif, justement, a joué un rôle prépondérant dans sa carrière en l’accompagnant depuis les toutes premières créations.

« Ils m’ont apporté du conseil, de la prod, des Chantiers... On discute des projets, si tu as des questions, voilà... ce sont des gens aguerris dans le milieu. Soit des conseils sur la prod, sur des contacts. C’est des gens, si c’est nul, ils te disent que ce n’est pas terrible, mais ce que j’apprécie, ce ne sont pas des producteurs qui te disent quoi faire artistiquement. Ils t’encouragent s’ils aiment, ils te préviennent si ce n’est vraiment pas bien. C’est léger, mais ça va avec le fait que si t’arrives vers eux avec un projet de création, s’ils te suivent c’est que ça leur plaît. [...] La relation avec IADU, ce n’est pas lié à moi, plus t’es adulte, plus t’es mûr artistiquement, plus il y a de l’échange. Par exemple, si IADU met en place une formation, elle va appeler des danseurs, et les chorégraphes qu’elle a aidés et qui ont pris en maturité. J’ai été appelé pour des formations, des colloques, ou pour assister à des conférences. [...] À un moment, Chloé m’a dit ça, que je n’étais plus un chorégraphe en devenir, et je trouvais ça totalement normal. Du coup, ce qui s’est passé, c’est que pour les créations 2010 et 2012, c’était une production La Villette, c’était la grosse étape au-dessus. »

Grâce à ce soutien, le nombre de représentations a sensiblement augmenté, jusqu’à ce que la compagnie obtienne une subvention de fonctionnement, reconduite depuis quatre ans.

En 2012, Nesto est également devenu comédien auprès du metteur en scène David Bobée, ce qui ne lui laisse pas le temps pour enseigner régulièrement à l’année, sauf interventions ponctuelles, stages et actions culturelles. Concernant la pièce sur laquelle Chute Libre est en train de travailler, Nesto et Annabelle ont choisi de s’atteler au Sacre du Printemps, « une œuvre majeure pour la musique et la danse », pour laquelle il envisage de mobiliser des artistes de divers horizons.

SÉVERINE BIDAUD

Née en 1979 et originaire de la région parisienne, Séverine a pris des cours de danse très jeune : classique, jazz... À l’adolescence, elle se familiarise avec la danse hip-hop par le biais de la musique. Elle apprend avec d’autres danseurs au Forum des Halles, à Châtelet et se met rapidement dans la transmission, bien aidée par sa formation académique.

En parallèle, elle réussit un bac technologique en hôtellerie et un BTS en gestion hôtelière. En 1999, elle est embauchée en Essonne par l’association départementale de musique et de danse (adiam91), sur un poste de chargée de mission en développement des danses urbaines pendant 4 ans. Cela fait d’elle, à l’époque, la première référente officielle en danse hip-hop de

la région. Elle met en place diverses formations de formateurs avec des pionniers américains et c’est ainsi qu’elle se forme à sa future carrière chorégraphique :

« Ça m’a permis ensuite d’avoir une vraie gestion d’entreprise pour ma compagnie. Avec ma sœur, on a créé la compagnie, elle avait une maîtrise de sciences de gestion. Au début on gérait tout, on se répartissait les tâches à deux, ensuite on a décidé de faire appel à un cabinet d’expert-comptable pour le traitement des salaires, même si on continuait de gérer tout le reste. Depuis 2014, on a une chargée de diffusion très expérimentée et investie dans le développement de la compagnie, c’est un emploi tremplin aidé par la région Normandie et depuis peu, une aide à la communication dans le cadre du service civique. Ma sœur aussi est danseuse, elle m’assiste à la chorégraphie et on codirige ensemble la compagnie. »

Séverine devient intermittente en 2003 et se consacre pleinement à l’interprétariat jusqu’en 2010, tout en développant une activité dans l’événementiel et dans l’action culturelle, en proposant des battles internationaux, des conférences sur le hip-hop et en poursuivant une activité d’enseignement à travers des ateliers et stages ponctuels. Jusqu’en 2006, elle s’investit également intensivement dans les battles et remporte plusieurs compétitions.

C’est en 2010 qu’elle monte la première création chorégraphique de sa compagnie, suivie de plusieurs autres. Sa collaboration avec IADU s’enclenche : accueil en résidence, WIP, coproduction, formation et accompagnement artistique et technique s’articulent selon les créations.

Séverine parvient aujourd’hui à organiser de manière stable ses différentes activités. Elle témoigne aussi des transformations profondes qu’a connu la sphère hip-hop, et notamment la place nouvelle qu’y occupent les femmes :

« Ça n’a pas été facile au début : la place de la femme était compliquée et on n’était pas beaucoup, c’était pas évident de se faire accepter, de prouver sa légitimité, surtout quand on était activiste dans le hip-hop. Il fallait se battre pour faire sa place et qu’on reconnaisse que c’était toi qui organisait tes propres événements. On avait tendance à nous boycotter et à laisser penser que les hommes étaient derrière tout ça. Après, j’ai orienté ma compagnie vers des projets essentiellement féminins, et ça a été sa marque de fabrique pendant longtemps : réunir des pointures féminines, chacune spécialiste dans une technique de la street-dance, pour s’ouvrir à une autre sensibilité. Une évolution évidente de la danse hip-hop, c’est qu’il y a beaucoup plus de femmes dans le milieu. Aujourd’hui, ce n’est pas forcément équitable, mais on est plus nombreuses à avoir choisi la danse hip-hop comme expression. Beaucoup d’entre elles sont professionnelles maintenant et deviennent à leur tour chorégraphes. »

Nous avons déjà mis en valeur les étapes successives qui structurent le parcours d'un chorégraphe hip-hop : formation et autodidaxie, voies de professionnalisation (interprétariat, enseignement, battles, poly- et pluriactivité), l'activité chorégraphique et la pluralité de son faisceau de tâches, pour enfin les relire à travers les processus de légitimation et d'institutionnalisation de la danse hip-hop dans le champ artistique, en particulier chorégraphique. Ces étapes peuvent à nouveau se lire dans les trajectoires présentées ci-dessus : la découverte de la danse hip-hop, les débuts de la pratique, le rôle des pairs, le passage aux battles, les premiers spectacles, la création d'une compagnie, les débuts d'une activité chorégraphique, la première création... Autant de points de repères certes structurants et, bien souvent, passages obligés, qui pourraient être envisagés selon un modèle séquentiel. Cependant, ces trajectoires sont également marquées par une importante diversité, qui

se joue de deux manières. En premier lieu, c'est l'articulation, la configuration ou encore l'ordre de ces étapes qui varie selon les profils : quand certains ne débutent une activité chorégraphique qu'après une première carrière dans l'interprétariat, vers trente ans, d'autres ne dissocient pas interprétariat et chorégraphie, leur première expérience chorégraphique pouvant être leur première expérience d'interprétation ; là où certains intègrent la scène des battles au début de leur carrière, avant de s'investir plus exclusivement dans la scène chorégraphique, d'autres y vont ou y retournent après plusieurs années dans le monde chorégraphique ; et quand certains prospèrent et trouvent le succès après avoir apprivoisé les différentes contraintes du métier chorégraphique, leurs pairs ne commencent à s'en préoccuper qu'après de premières créations, accentuant ainsi la difficulté ressentie à s'approprier les compétences associées. Excluant un modèle séquentiel unique, l'analyse des trajectoires nous

montre au moins que les trajectoires des artistes passent par des points obligés qui ont des effets pluriels sur leurs carrières. C'est aussi leur pondération ou leur importance relative qui varie, d'où le choix de faire ressortir les éléments saillants de chaque parcours. En second lieu, si les profils et trajectoires des artistes peuvent ainsi sembler très différentes, c'est parce que certaines étapes elles-mêmes ou leurs caractéristiques diffèrent. Ainsi, si tous ont bien dû apprendre la danse hip-hop, les modalités de cet apprentissage sont variables : leur formation peut passer par des cours en MJC, des formations professionnalisantes ou des stages ponctuels une fois leur carrière professionnelle engagée. De même, si tous ont besoin de revenus, certains vont les trouver dans l'enseignement, dans l'interprétariat, quand ce n'est pas hors du monde du spectacle. De même, si IADU apparaît bien dans toutes leurs trajectoires et s'ils lui accordent tous une certaine importance, le dispositif ne leur a pas permis à tous de se lancer dans

une carrière durable ou pérenne de chorégraphe professionnel. Leurs retours sur le dispositif et ses apports peuvent même sembler contradictoires : ils sont à mettre en perspective avec leurs besoins, la manière dont se noue le partenariat et l'évolution du dispositif lui-même. Les discours que tiennent alors les artistes sur leurs pratiques, leurs pairs et les institutions avec lesquelles ils sont en interaction, sont façonnés par ces expériences autant qu'elles les informent. Ainsi en va-t-il de la relative ouverture des danseurs à la danse contemporaine, et de leur retour critique sur leur expérience du dispositif IADU.



F. IADU, UN MÉDIATEUR ESTHÉTIQUE ET INSTITUTIONNEL

Après avoir identifié les étapes principales au sein des trajectoires professionnelles des danseurs et chorégraphes hip-hop, nous allons maintenant resituer l'apport spécifique de IADU. En nous appuyant sur les discours et représentations des artistes nous pourrions ainsi rendre compte de l'évolution de leurs besoins afin de cerner les principales réussites et limites du dispositif, pour en identifier les défis principaux.

1. INTÉGRER LE DISPOSITIF : UNE NOTORIÉTÉ GRANDISSANTE, UNE IDENTIFICATION DIFFICILE

Rappelons que IADU s'appuie ou s'est appuyé sur divers outils pour mener à bien son objectif de soutien à la création chorégraphique : le conseil, l'accueil en résidence (mise à disposition de locaux), l'apport financier (coproductions, enveloppes spécifiques...), les Chantiers (opportunité de se produire devant des professionnels) et les formations (dramaturgie, gestion de conflits...). Chacune de ces interventions est susceptible de produire des effets sur les parcours des bénéficiaires et fait l'objet d'un retour de satisfaction de la part de ces derniers. À partir des entretiens réalisés, tâchons de resituer les apports de chacun de ces modes d'intervention dans les trajectoires individuelles et leur pertinence pour combler les besoins des bénéficiaires. Avant même d'aborder l'accompagnement, comprendre comment les artistes prennent connaissance et entrent en contact avec le dispositif, nous livre des enseignements sur leurs besoins, le statut de IADU dans le paysage institutionnel et certains défis à relever pour le dispositif. Plusieurs enquêtés, issus de la même génération de bénéficiaires, mettent en valeur l'activité de prospection à laquelle s'est livré un acteur majeur du dispositif, Philippe Mourrat, à l'instar du chorégraphe suivant :

« C'est Philippe Mourrat qui à l'époque faisait les Rencontres de La Villette, qui nous avait vus en spectacle de rue, qui a payé sa place, ça c'est... putain, s'il pouvait y avoir plus de mecs comme ça dans les institutions, mais alors là ce serait une aubaine, parce que c'est l'un des rares que j'ai vu vraiment faire son métier. Le mec il nous voit en spectacle de rue, il prend un flyer, il paye sa place, il est venu voir sans qu'on sache qui c'est et tout, et à la sortie il a laissé son numéro de téléphone, il a écrit « très bien très bien très bien, appelez-moi » et on l'a appelé, et il a programmé au Rencontres de La Villette en 2008. C'est vraiment grâce à lui que les choses ont décollé. » (Homme, 30 ans)

En plus de souligner le caractère déterminant d'une prospection active de la part du dispositif dans nombre de cas, ce témoignage illustre une seconde caractéristique de la mise en contact des artistes et du dispositif : la médiation de La Villette. Nombre d'enquêtés font d'ailleurs un amalgame entre La Villette et IADU (ce qui conduit à certaines critiques abordées en aval). Bien que cela puisse nuire à l'identification du dispositif par les enquêtés, cette confusion lui permet, dans les faits, de toucher une population plus large :

« On était compagnie de danses urbaines, c'était une référence, un lieu-ressources pour les danseurs. Donc quand j'ai créé le premier spectacle, naturellement, j'ai demandé un rendez-vous pour présenter le spectacle et savoir comment je pouvais développer mon réseau... Comme j'avais dansé à La Villette en 1999, et j'ai suivi ce qui se passait sur le territoire après. Comme on était compagnie de danses urbaines, on allait directement présenter notre travail à La Villette. J'ai eu connaissance de IADU après, mais le lieu était déjà une référence. » (Femme, 37 ans)

Si les témoignages permettent de valider la stratégie d'inscription du dispositif IADU dans le projet global du Parc de La Villette, ils livrent aussi des clés de compréhension de la perception qu'ont, *a priori*, les chorégraphes du dispositif. Ainsi, trois tendances se dégagent. Tous connaissent le Parc de La Villette et son orientation « cultures urbaines ». Si certains témoignages nous mentionnent une démarche active de prospection de la part du dispositif, la plupart ont eux-mêmes fait la démarche de solliciter IADU. Néanmoins, rares sont ceux qui le connaissent avant de solliciter une aide à la création : La Villette constitue alors un intermédiaire nécessaire, autant matériel que par sa notoriété. Mais il est tout de même notable que certains aient une connaissance directe du conseiller en place. C'est particulièrement le nom de la conseillère actuelle, Chloé Le Nôtre, qui revient dans les témoignages, comme le montre avec emphase ce jeune chorégraphe :

« Je suis toujours dans IADU, encore deux ans. C'est vraiment un accompagnement d'artistes. Par exemple, en janvier, j'ai passé un concours et mon parrain, c'était Chloé. Chloé Le Nôtre, c'est un personnage de légende. J'en ai toujours entendu parler. Elle m'avait dit un jour : Passe me voir ! » (Homme, 30 ans)

Cette personnalisation du dispositif a des effets positifs sur la confiance que peuvent lui accorder ses bénéficiaires et les autres acteurs. en instaurant notamment un sentiment de proximité. Cependant, elle ne contribue pas à donner une pleine lisibilité au fonctionnement du dispositif et notamment ses liens avec le Parc de La Villette. Ainsi, parce que IADU s'inscrit dans le

cadre de La Villette et grâce à la réputation acquise par son/sa conseiller/ère auprès des artistes, le lieu est très positivement connoté auprès des artistes. De fait, il est probablement le seul acteur institutionnel que les artistes considèrent comme « vraiment hip-hop ».

Un tel constat tend cependant à être relativisé par la visibilité et l'identification limitée du dispositif en lui-même, à la fois par les professionnels et par les artistes, ce qui invite à questionner son identité ou sa communication auprès des acteurs.

2. SATISFAIRE LES BESOINS DES ARTISTES : DES ATOUTS INDÉNIABLES POUR UN RETOUR POSITIF

L'une des forces du dispositif est sa malléabilité, afin de pouvoir répondre aux besoins pluriels des artistes bénéficiaires. Ces besoins relèvent autant d'une dimension pratique et utilitaire (moyens matériels) que de la recherche d'un épanouissement personnel. Ainsi, les artistes valorisent, à travers leur expérience de IADU :

- un sentiment de liberté ;
- la possibilité d'expérimenter afin de se construire une identité artistique ;
- une aide matérielle appréciable (quand elle n'est pas déterminante) ;
- des apports artistiques certains de la part du conseiller ou d'intervenants extérieurs ;
- une qualité d'accompagnement unique pour un acteur institutionnel.

Comme le rappelle un chorégraphe au sujet de ses débuts :

Q. : De quoi tu avais besoin à l'époque ?

« De tout ! De lieux pour répéter... on n'avait même pas de lieu ! Avoir d'un seul coup une résidence, c'était une première. Et avoir de l'argent pour une création lumière, on n'avait jamais eu. » (Homme, 31 ans)

Les résidences : une opportunité rare, un espace d'expérimentation

Comme nous l'avons expliqué, les artistes ont besoin de moyens matériels pour produire un spectacle : même en cas de solo, savoir danser ne suffit pas à monter un spectacle. C'est ici que IADU intervient de la manière la plus concrète et mesurable, par l'accueil en résidence et les coproductions. Parce que nombreux sont les jeunes danseurs qui choisissent de monter un spectacle alors que leur carrière n'est pas encore stabilisée, leurs besoins sont immenses. Certes, leur pratique se caractérise par la débrouillardise. Mais l'accès à un lieu de création équipé s'avère déterminant et constitue un

saut qualitatif, pour les chorégraphes, dans l'exercice de leur profession, comme nous l'avons vu dans la première partie. C'est en particulier le cas pour les très jeunes chorégraphes (à peine interprètes, mais déjà le souhait de créer un spectacle) qui, parce qu'ils ignorent le fonctionnement du marché de la danse et les caractéristiques de cette activité professionnelle, se trouvent dans un rapport de dépendance à l'institution. Mais ce qui émerge des témoignages à propos de IADU (et qui rompt avec les autres expériences institutionnelles), c'est la possibilité de construire en toute liberté son parcours et son identité artistique, mais également de concrétiser des ambitions freinées par l'absence totale de moyens, comme le confirme cet autre chorégraphe :

« IADU, c'est super important. C'est comme un laboratoire où on peut expérimenter plein de trucs et aller vers la scène. Ça nous permet de rester vivant ! Sans ça, ce ne serait plus que du business, faut pas rêver ! Et avant de rentrer comme ça dans les CCN... » (Homme, 37 ans)

Contrairement aux autres partenaires institutionnels (notamment les DRAC), IADU n'est pas perçue comme une institution normative, qui voudrait imposer les codes esthétiques dominants : les artistes sont sensibles à l'effort du conseiller pour personnaliser l'accompagnement en l'adaptant à la singularité de chaque proposition. Cette logique d'ouverture et de « projet » permet d'intégrer des profils hétérogènes aux trajectoires diversifiées et de donner une crédibilité artistique au dispositif.

Les coproductions : un effet levier pour la professionnalisation

Autre outil très concret, la coproduction a des effets divers sur les projets des bénéficiaires. Pour les plus jeunes, elle constitue régulièrement un apport financier quasi exclusif. Bien que tous pointent le caractère insuffisant (quand ce n'est pas dérisoire, pour les plus grosses productions) d'une telle aide, les plus jeunes la considèrent comme essentielle et la mettent en avant. Sur le plan financier, IADU tend à être un soutien de moins en moins exclusif au fil des carrières et des créations chorégraphiques pour la plupart des chorégraphes. Ces aides peuvent, de surcroît, être précisément motivées : ainsi, un apport financier pour travailler sur la lumière constitue une nouveauté pour beaucoup de jeunes chorégraphes, ces derniers n'étant parfois même pas conscients des possibilités de création sur cette dimension.

Mais surtout, tous s'accordent à dire qu'une telle aide constitue un label, une marque de confiance pour le projet du chorégraphe :



une coproduction a donc, de l'avis des bénéficiaires eux-mêmes, un effet de levier sur leur capacité, ensuite, à décrocher d'autres financements et faciliter leur diffusion :

« Et cette pièce-là [soutenue par IADU] a ouvert les portes pour [ma troisième création]. Et c'est la première fois que j'ai eu 3 coproductions, j'ai eu une coproduction de La Villette, de IADU, une coproduction du CCN de Créteil, j'ai été subventionné par la DRAC, voilà, c'est là où j'ai eu le plus de moyens. J'ai eu un temps de résidence à IADU, une aide financière – mais pas que d'eux, de plein de monde. » (Homme, 31 ans)

« Ce n'était pas énorme, mais comme c'étaient des premiers partenaires, ça permettait de trouver d'autres partenaires. Avoir La Villette derrière soi, ça permet d'être plus crédible auprès d'autres partenaires. Ce n'est pas tant sur la quantité d'argent que ça faisait la différence, mais IADU ça donnait une labellisation, un crédit professionnel pour les autres partenaires, une garantie, et un effet levier pour obtenir d'autres financements » (Homme, 42 ans)

Ainsi, IADU, par son soutien, concrétise l'activité chorégraphique comme voie de professionnalisation pour ceux qui en sont bénéficiaires : le dispositif devient un acteur légitime de la danse hip-hop.

Formations et conseil artistique : une dimension valorisée mais parfois difficile à admettre

L'apport artistique du dispositif, explicitement mentionné dans la fonction de la « conseillère » IADU, est inégalement valorisé par les bénéficiaires. On peut l'expliquer de deux manières. D'une part, il est parfois difficile d'admettre, pour le chorégraphe qui doit encore affirmer son identité, qu'il a quelque chose à apprendre de la part d'un conseiller qui ne danse ni ne chorégraphie lui-même. C'est autant une mise à distance par le discours qu'une défiance latente vis-à-vis des institutions dans leur volonté récurrente d'imposer des codes esthétiques aux artistes, d'autant plus mal vécue dans le cas d'une pratique encore peu institutionnalisée comme la danse hip-hop. D'autre part, les chorégraphes plus confirmés n'ont peut-être tout simplement pas le sentiment d'un besoin sur le plan artistique : s'estimant accomplis, notamment grâce à leurs expériences antérieures, ils disent plutôt avoir besoin de formation sur le plan administratif et de conseils pour diffuser leurs créations. C'est ce qui peut expliquer le peu de valorisation d'un autre type d'intervention proposé par IADU : les formations dramaturgiques, aides à l'écriture et autres ateliers de gestion du conflit au sein des compagnies. Plus ponctuelles et moins fréquentes ces dernières années, les formations ont pourtant bénéficié à

de nombreux chorégraphes. Si elles sont toujours mentionnées, l'artiste reconnaît rarement leur apport ; ce sont plutôt ceux qui ont été mobilisés pour assurer ces formations (chorégraphes plus confirmés) qui se livrent à une valorisation de ce travail de transmission entre générations de chorégraphes. On peut y voir une intériorisation inégale de l'importance de la formation initiale et professionnelle dans la professionnalisation de l'artiste, souvent réduite à l'autodidaxie par les artistes eux-mêmes.

« Je dirais, que ce qui a changé avec l'arrivée de Chloé, c'est la plus grande importance accordée à la dimension artistique. Au début, c'était pas trop artistique comme aide, c'était technique, relationnel, et financier. Après, la dimension artistique du soutien est plus présente, les ateliers par exemple. Bon moi j'en ai pas trop profité. Mais ce que j'ai vraiment adoré, c'est qu'on allait au théâtre de la ville entre nous. C'est vrai que voir des spectacles, on n'y va pas. Ça nous permettait aussi de nous rencontrer, et parfois, des idées de collaboration venaient. Mais c'est arrivé un peu tard pour moi. » (Femme, 38 ans)

« Mais les chorégraphes hip-hop peuvent aller voir des spectacles avec IADU, et pour moi il n'y a pas de meilleure école, pour se forger un regard, c'est le plus important. Le hip-hop est encore jeune, c'est un peu tôt pour dire qu'il y a une écriture hip-hop, mais il commence à y en avoir pas mal. » (Femme, 37 ans)

La dimension artistique, globalement valorisée, trouve un écho inattendu dans une proposition introduite par la conseillère actuelle : assister à des spectacles de danse, afin de se familiariser avec la création chorégraphique et de s'ouvrir à de nouvelles possibilités de création. Si, parmi ceux que nous avons rencontrés, ceux qui en ont bénéficié sont relativement rares, ils sont à chaque fois dithyrambiques et reconnaissants envers IADU de leur avoir offert des expériences auxquelles ils n'avaient pas songé jusqu'alors.

L'accompagnement sur la durée : un atout comparatif majeur et apprécié

Ainsi, l'action de IADU peut relever, selon les situations, d'interventions ponctuelles et d'un accompagnement sur la durée. C'est cette adaptabilité qui en fait la force et conduit la plupart des bénéficiaires à exprimer leur satisfaction. D'une part, le soutien ponctuel à la création permet de toucher une large (au regard des moyens humains) palette d'artistes qui peuvent y trouver exactement ce qu'ils y cherchent. D'autre part, et c'est plutôt là la vocation du dispositif, la mise en place d'un accompagnement prolongé, souvent plusieurs années, permet de mettre certains chorégraphes sur les rails d'une carrière en autonomie.

Si l'actuelle conseillère du dispositif déclare avoir mis un frein à « l'installation » de chorégraphes dans le dispositif, afin de renouveler la population bénéficiaire en la recentrant vers les artistes « émergents » et donc de favoriser son autonomisation, la continuité et la pérennisation de l'accompagnement individuel reste la marque de fabrique de IADU. Beaucoup d'artistes ont donc été soutenus de diverses manières depuis plusieurs années, au fil des projets proposés et validés par la conseillère. Et plus largement, c'est l'engagement humain, en filigrane, qui fait la singularité de IADU :

« Avec Chloé, c'était plus un accompagnement, on se voit, on prend un verre, je lui expose où j'en suis, et elle, éventuellement... Elle m'a fait participer à une formation sur l'écriture de scénario, elle m'a alloué un petit budget pour un réalisateur de films pour m'aider à conceptualiser mes personnages. Moi je lui expose comment je vois mes personnages, comment je réfléchis, je lui donne mes références. Des fois, il n'y a pas d'enjeux. Sinon, elle me donne des références, elle m'envoie voir des trucs. Et sur des projets, elle essaie de voir si ça peut coller, si y a un budget... » (Homme, 31 ans)

C'est cette relation de confiance qui conduit les bénéficiaires à admettre, parfois, que IADU leur a permis de découvrir et d'apprendre sur leur métier et sur la danse.

Parce que l'accompagnement s'inscrit dans la durée, il peut également articuler toutes les possibilités d'action mentionnées ci-dessus et s'adapter à l'évolution des besoins des bénéficiaires au cours de leur carrière. Et c'est paradoxalement cet investissement prolongé du conseiller qui permet à l'artiste de construire en autonomie son parcours et ses projets. C'est ainsi qu'un chorégraphe déclare :

« La relation avec IADU – ce n'est pas que lié à moi – plus t'es adulte, plus t'es mûr artistiquement, plus il y a de l'échange. Par exemple, si IADU met en place une formation, elle va appeler des danseurs, et les chorégraphes qu'elle a aidés et qui ont pris en maturité. J'ai été appelé pour des formations, des colloques, ou pour assister à des conférences. J'ai fait plusieurs trucs, surtout avec Chloé, parce que c'est elle qui est restée le plus longtemps. Le fait de devenir de plus en plus adulte et comment on se place artistiquement, politiquement, philosophiquement, ça joue. A partir du moment où il y a eu Chloé, les échanges n'étaient pas les mêmes qu'avec Muriel, parce que j'étais plus mûr. C'est la manière dont tu présentes ta création, ce que tu défends dedans, et comment on fait appel à toi : Chloé a pu penser à moi sur des colloques, parce qu'elle connaissait mon engagement sur l'écriture chorégraphique hip-hop. C'est l'évolution naturelle des choses. Moi, on m'a toujours aidé. A un moment, Chloé m'a dit ça, que je n'étais plus un chorégraphe en

devenir, et je trouvais ça totalement normal. » (Homme, 37 ans)

Il est d'ailleurs notable que les besoins des artistes ne semblent, de leur propre aveu, pas avoir évolué depuis trois décennies. Il s'avère plutôt que les besoins sont évolutifs au sein même des trajectoires, ce qui ne surprend guère. Les déclarations des artistes, selon leur âge, ne permettent pas de conclure immédiatement que leurs besoins ont évolué de manière significative, autrement dit qu'un jeune chorégraphe émergent dans les années 1990 ait des besoins différents d'un jeune chorégraphe émergent aujourd'hui.

Ce constat pourrait être perçu comme un échec du dispositif à « changer la donne ». De fait, certaines critiques s'élèvent parfois à son encontre. Mais plutôt que de conclure trop rapidement à l'inefficacité ou l'inadéquation du dispositif, il s'agit d'abord d'expliquer l'émergence des critiques et les limites formulées par les bénéficiaires, d'identifier des évolutions éventuellement imperceptibles pour les candidats et probablement difficiles à objectiver, pour ensuite mieux saisir les enjeux et les limites auxquels est confronté IADU, sans pour autant systématiquement remettre en question ses vingt ans de soutien à la création chorégraphique en danse hip-hop.

3. LIMITES, INSATISFACTIONS ET AMBIGUÏTÉS : LA MISE EN CRITIQUE DU DISPOSITIF

D'une manière générale, les critiques émergent de la non satisfaction de certains besoins, liés à la situation personnelle des bénéficiaires. Les chorégraphes tendent alors à rationaliser leur déception en émettant des reproches qui empruntent deux voies. D'une part, certains attribuent au dispositif la responsabilité de leur déception et mettent en question les choix de la conseillère, leur partialité. D'autre part, les artistes se dédouanent du problème mais excusent également IADU, sans le formuler ainsi, en situant le problème dans le système de contraintes qui lie le dispositif. Étudions point par point les critiques adressées au dispositif, qui peuvent contribuer à faire évoluer son modèle d'intervention.

Le problème de la diffusion et de la médiation avec le réseau institutionnel

Quand ils sollicitent IADU, la quasi-totalité des artistes rencontrés déclare « manquer de réseau », « avoir besoin d'être diffusé », etc. Mais à ce sujet, les témoignages s'avèrent contradictoires. D'une part, certains chorégraphes sont satisfaits de l'aide apportée par IADU, et notamment du réseau avec lequel le conseiller les a mis en contact pour diffuser leur travail. Ils sont ainsi plusieurs à valoriser les Chantiers en cours, parce que ces derniers

constituent des opportunités rares de montrer son travail à des programmeurs. Les artistes valorisent en particulier l'étendue du réseau de la conseillère :

« J'ai rencontré Isabelle Dellavalle, qui était très à l'écoute et m'a beaucoup encouragée. Le principal intérêt de IADU, ce sont les conseils et la connaissance du réseau. Savoir à qui s'adresser, écrire à untel... Avec Chloé, c'est passé à la vitesse supérieure, elle avait encore plus de réseau, et nous orientait encore mieux ». (Femme, 38 ans)

D'autre part, ils sont nombreux à déplorer l'insuffisance de cette mise en relation des artistes avec les réseaux institutionnels. Le dialogue avec les programmeurs, s'il est enfin amorcé, est régulièrement jugé insuffisant :

« On a eu une programmation au WIP de La Villette, cette année on a été programmé pour les chantiers en cours, et ensuite c'était la coproduction. Des pros sont venus voir, mais j'ai pas eu de résultats derrière. Encore une fois, le problème, c'est le dialogue. Ce serait intéressant que le travail se fasse en amont avec les professionnels. Là, ils viennent, ils partent, ensuite on envoie des mails, et des fois on a aucun retour de mail. C'est dommage. » (Homme, 36 ans)

« Ils ont toujours été cool avec nous, mais IADU aurait pu faire plus de mise en réseau. Ça aurait été cool qu'ils nous mettent plus en relation avec les théâtres et les programmeurs, tout ça... de les inviter au festival de La Villette. Mais c'est pas la mission aussi, je crois, ils aident beaucoup de gens, donc c'est difficile de parler de chaque personne au programmeur. » (Homme, 37 ans)

Autrement dit, il n'y a pas vraiment de dialogue. Et l'artiste, lui, ne se sent pas personnellement intégré au réseau de diffuseurs : il reste dépendant de la médiation proposée par IADU dont l'effet est limité. Ce deuxième témoignage est particulièrement fort, parce qu'il est formulé par un artiste qui a néanmoins réussi à se constituer un réseau et une légitimité artistique. Ce constat se prolonge dans un second diagnostic :

« IADU est plus un réseau tourné vers les artistes que les professionnels : à quel point IADU nous met en relation avec des diffuseurs ? Je ne sais pas. L'aide à la diffusion n'est pas vraiment là. » (Homme, 42 ans)

Ce chorégraphe nous révèle une tension inhérente au dispositif. Si IADU parvient à fédérer et emporter l'adhésion des bénéficiaires, c'est parce qu'il est considéré comme un véritable acteur « hip-hop » à même de comprendre les enjeux et besoins des artistes de ce milieu. Mais en se concentrant sur l'accompagnement des artistes, le risque serait de limiter son action de médiation avec les milieux institutionnels et de diffusion. Si

l'insatisfaction latente quant à la significativité de l'apport de IADU sur la carrière ne peut être évitée, cet argument est difficilement acceptable dans la mesure où tout le travail d'accompagnement vise à faire coïncider les attentes des professionnels des réseaux de diffusion, comme le montre la question de la dramaturgie par exemple, et celle des chorégraphes. C'est donc moins dans la mise en relation avec les acteurs de la diffusion que dans un certain formatage des spectacles qu'un reproche pourrait s'immiscer.

Il est cependant notable que les bénéficiaires insatisfaits rationalisent ces constats qui leur posent problème. Ainsi ont-ils tendance à justifier cette insuffisance de mise en relation et de promotion des artistes auprès des institutions par la surcharge de travail de la conseillère et la faiblesse des moyens alloués au regard du nombre de compagnies bénéficiaires :

« Mais je comprends que Chloé est très prise, la communication est très longue, et parfois on perd la communication, on se perd de vue ». (Homme, 36 ans)

C'est ainsi que l'on peut comprendre que les artistes satisfaits sont ceux dont les projets ont, au regard du conseiller, présenté le plus de qualités. Les artistes interrogés ne sont toutefois pas toujours aussi compréhensifs à l'égard de ce qu'ils considèrent comme des dysfonctionnements ou insuffisances du dispositif. Il faut alors interroger la prise de décision au sein du dispositif et notamment de sélection des bénéficiaires.

Espoirs déçus : la prise en charge par les artistes eux-mêmes de la question de la mission du dispositif

Dans tout dispositif, il y a des déçus et des laissés pour compte. Il y a également des bénéficiaires insatisfaits. Si leur existence peut être limitée par une certaine souplesse, la critique est inévitable. Les artistes insatisfaits rencontrés la développent sur cinq points.

1. Implication du conseiller et impartialité du jugement

En corollaire immédiat du problème de la valorisation des artistes auprès des programmeurs, se développe une critique autour de l'impartialité du conseiller. Deux éléments peuvent la soulever : les liens entre IADU et le Parc de La Villette ou son implication personnelle auprès des bénéficiaires.

Parce que IADU est installé à La Villette, et que beaucoup d'artistes interrogés ne font donc pas la différence entre les deux ou peinent à distinguer la frontière entre les deux organisations, l'indépendance de IADU est remise en question dès lors que les chorégraphes formulent des critiques plus distanciées (c'est-à-dire qui semblent moins liées à leur situation personnelle). Sans pour autant en

attribuer la responsabilité à la conseillère, ils jugent que les choix de cette dernière sont certainement orientés par la politique de La Villette. La critique montre à quel point les artistes valorisent et défendent l'image « indépendante » et « hip-hop » de IADU (à la manière d'un David contre Goliath). Cela leur permet aussi de relativiser les décisions parfois prises par le dispositif dans la sélection des artistes soutenus.

En revanche, l'accusation de collusion avec certains bénéficiaires surgit quand le conseiller s'implique spécifiquement avec certains bénéficiaires :

« C'est une question de confiance, de choix personnels. C'était très simple, le dialogue s'était bien passé. Ils étaient devenus un peu ambassadeurs de mon travail. Bien sûr, ils ont un devoir de réserve. Mais ils ont la figure de l'expert, ils sont souvent consultés, à l'étranger. Des fois, ça devient un peu trop, des intermédiaires troubles : on parle avec le conseiller et pas avec l'artiste. Faut faire attention, parce qu'on peut finir par parler de ses potes, et travailler seulement avec ses potes. Ça demande beaucoup d'exigence. Ça a été un moment ambigu quand Muriel a commencé à s'occuper de Franck II Louise, à un moment on est juge et partie, on a un catalogue de lieux avec qui on est en relation : ça peut devenir embarrassant. La limite, c'est d'être vigilant, de garder du pluralisme esthétique. » (Homme, 53 ans)

Le risque, pour le dispositif, est alors d'être taxé d'injustice et de perdre sa légitimité. Finalement, le conseiller est pris entre deux feux, et doit maintenir un équilibre entre une distance institutionnelle qui peut être taxée de soumission à La Villette et une proximité relationnelle qui peut être taxée de favoritisme. Ce qui d'ailleurs pose une autre question : comment IADU peut-il à la fois être considéré comme une institution et miser sur la force de la personnalité du conseiller ?

2. Purisme hip-hop et manque d'ouverture

« On a fait une nouvelle demande à IADU, on a montré un extrait d'étape de travail, et c'était pas assez hip-hop. C'est quand même drôle d'entendre ça de la part de quelqu'un qui n'est pas danseur... Mais même après le premier solo, après la première création (où il y avait des choses à travailler dans l'écriture), on n'a plus eu de nouvelles. [...] Isabelle était très à l'écoute, Chloé est plus jeune, plus tranchante dans ses avis, avec peut-être des influences, des évolutions dans sa manière de défendre la danse hip-hop. Avant, beaucoup de compagnies mélangeaient, étaient proches de la danse contemporaine, mais La Villette est revenue à quelque chose de très hip-hop, avec des danseurs connus dans le monde du hip-hop. » (Femme, 37 ans)

Cette chorégraphe a eu le sentiment d'être soudainement abandonnée car « pas assez hip-hop, trop cirque ». Si ce témoignage n'est pas le signe d'une critique généralisée, il revient sous différentes formes de la part de certains artistes proposant des créations hybrides, notamment quand elles allient la danse hip-hop avec des genres plus légitimes et « installés » comme la danse contemporaine, jazz ou classique. Il montre l'évolution du dispositif et notamment l'influence du conseiller.

3. Le recentrage sur Paris

Parmi les bénéficiaires du dispositif, une partie non-négligeable (entre le quart et la moitié selon les années) ne résident pas ou ne sont pas originaires de région parisienne. Ce sont eux qui, en particulier, pointent la focalisation du dispositif sur les danseurs issus de la région parisienne : ils ont le sentiment de ne pas avoir les mêmes opportunités, et déplorent un phénomène de concentration qu'ils estiment déjà récurrents pour de nombreux autres secteurs, surtout artistiques.

4. Cibler les chorégraphes émergents ou faire preuve de « jeunisme » ?

L'âge de la population aussi peut poser question, quand il entre dans les critères de sélection des bénéficiaires. Les avis sont plus nuancés sur la question. Certains comprennent ce choix, visiblement réaffirmé récemment, de cibler plus spécifiquement les chorégraphes émergents, et ne se plaignent donc pas de ne plus être prioritaires pour toute aide financière ou matérielle :

« Avant Chloé, les deux qui étaient là, subventionnaient Merzouki, les gros. Chloé a voulu aider la génération montante. Nous, on était déjà aidés. Quand Chloé arrive et m'explique sa démarche, aller chercher des gars qui ont de l'intérêt pour la chorégraphie mais qui n'y connaissent rien, et leur donner des formations. Mais maintenant, elle doit référer à j'sais pas qui, elle a perdu une partie de son enveloppe, et elle s'occupe de compagnies émergentes... » (Homme, 31 ans)

Cette perception d'une concentration du programme sur quelques noms est évidemment contraire à la réalité, telle que nous l'avons renseignée quantitativement en première partie. Elle dit les difficultés classiques à assumer pour soi une évaluation artistique défavorable, et la recherche, pour « éviter le blâme », comme disent les anglo-saxons (*blame avoidance*), d'un arbitraire, d'une dimension extérieure et non légitime, à laquelle renvoyer. D'ailleurs, l'accusation de « jeunisme », qu'utilisent d'autres interlocuteurs à propos du même programme, est parfaitement symétrique à celle de favoriser les anciens.



5. Aide artistique ou aide technique ?

C'est ici que se repose la question de l'autonomisation matérielle des danseurs sur le plan pratique, une fois permise leur autonomie artistique.

« Après la chose que je n'ai jamais eue et dont j'aurais eu besoin même encore aujourd'hui, c'est un vrai suivi administratif... Parce que c'est moi qui fais tout l'administratif, avec ma mère qui me file un coup de main. C'est quand même énorme, parce qu'il faut gérer les contrats, les plannings, les machins, etc. C'est un travail énorme, et moi comme je suis danseur et chorégraphe, y a un moment j'ai saturé, quoi ! Et ça aussi c'est une des raisons pour lesquelles je pars sur un travail de solo, parce que je sens que j'ai passé trop d'années à tout gérer, c'est énorme. » (Homme, 31 ans)

IADU éprouve des difficultés réelles, on l'a vu dans la première partie, à pallier cette lacune par la formation des chorégraphes. Bien que le conseil « technique » fasse partie de la fonction du conseiller, nombreux sont les chorégraphes qui partagent ces difficultés. La structure *Garde-Robe* assure désormais, via un partenariat, une aide administrative. Mais cette dernière ne semble pas apte à former les chorégraphes, ce qui peut expliquer le sentiment d'abandon de certains quand ils sortent de la catégorie des « chorégraphes émergents ». Sans doute la formation, l'aide à la structuration et les autres formes de soutien mériteraient-ils d'être mieux intégrés au sein de ce duo d'accompagnement (IADU-Garde-Robe).

L'efficience de IADU

L'efficience a ceci de spécifique par rapport à l'efficacité qu'elle veille à la proportionnalité des moyens employés à l'égard des fins, contrairement à l'efficacité qui ne juge que du résultat escompté, atteint ou non. Cette remarque n'est pas académique. Elle a pour but de signaler d'emblée qu'il faut tenir compte de la nature et des ressources du programme, et de l'évolution de l'environnement dans lequel IADU se déploie. Quant à la nature, nous devons nous interroger sur l'efficience en relation avec son statut de programme d'accompagnement de l'émergence artistique. Cette qualité implique une prise de risque qui est évidemment bien plus élevée que celle d'un programmeur. En outre, cela implique d'avoir une vision élargie de l'efficience, non pas seulement tendue vers la réussite d'un parcours de chorégraphe professionnel, mais également attentive aux sorties de piste qui ont leur part de bénéfice pour l'intéressé. Quant aux ressources, nous devons limiter les ambitions que l'on voudrait prêter à tout dispositif de ce genre, en fonction des moyens dont dispose effectivement le programme, à la fois en

termes de ressources économiques et en ressources humaines. Quant à l'environnement, l'efficience d'un accompagnement de l'émergence chorégraphique doit être interrogée en tenant compte de l'évolution du paysage de la danse, des réalités institutionnelles, mais aussi des changements qui affectent ces « jeunes chorégraphes », leurs qualités, leurs besoins, les sociabilités qui sont les leurs. En 18 ans, IADU a certes tourné autour des mêmes instruments, mais ne les a mis en œuvre ni de la même manière ni avec la même intensité, auprès de bénéficiaires qui ne sont plus, aujourd'hui, les mêmes qu'hier.

Nous allons ici mentionner, en guise de synthèse des constats que nous avons pu faire, trois principaux indicateurs (qualitatifs) de l'efficience de IADU, deux domaines plus problématiques et une perspective à discuter.

Le premier indicateur a trait à la capacité de médiation que IADU représente, auprès de chorégraphes émergents, entre :

- l'ensemble des aspects du métier en gestation (structuration technique, organisation matérielle, écriture chorégraphique, ressources humaines, etc.)
- les différents acteurs de la diffusion des artistes, au sens large (des *battles* aux réseaux régionaux ; des programmeurs en labels aux événements intermédiaires entre amateurs et professionnels)
- les différentes logiques d'action d'une compagnie de hip-hop, dont elle peut attendre des ressources (coproduction, résidences, enseignement, diffusion)

Cette capacité de médiation personnalisée fait de IADU un carrefour, un « activateur de réseaux », ainsi que le définit un conseiller pour la danse de l'Office national de diffusion artistique. Son efficience à ce titre est d'autant plus marquée que IADU est à peu près le seul acteur du milieu de la danse, en hip-hop à occuper ce créneau.

Le deuxième indicateur d'efficience est le rôle plus ou moins assimilable à un label que représente désormais IADU dans le secteur de la danse. Sans doute ne s'agit-il pas de tout le secteur, mais du moins de ceux qui, quelles que soient leurs motivations, s'intéressent au hip-hop. Cette fonction est peut-être paradoxale car il est rare de parler de label dans un domaine d'émergence. Mais elle se soutient par deux constats. Le premier est qu'un tel label prémunit d'un risque déjà relevé : celui que la reconnaissance institutionnelle du hip-hop ait pour effet paradoxal de resserrer la diffusion de cette danse autour des labels d'excellence. Le second, c'est qu'en dépit de cette reconnaissance, l'expertise (et donc la capacité de repérage artistique dans une offre croissante mais très diverse) reste très limitée en nombre et en présence géographique. Enfin, l'effet de label

s'incarne concrètement par l'importance que revêt, pour les artistes, la coproduction qu'accorde IADU aux projets, et qui a un effet de levier sur d'autres soutiens possibles, même si cela n'est pas toujours le cas.

Le troisième indicateur d'efficacité est l'accroissement des capacités des personnes bénéficiaires, dans leur parcours humain et artistique. Ici, on voudrait indiquer que l'une des efficacités du programme peut aussi être de produire un effet de réel pour des apprentis artistes qui, confrontés à l'ensemble des exigences qu'implique le métier, réalisent que tel n'est ni leur vœu ni leur destin. La sortie de piste assumée, c'est aussi l'un des effets du regard expert qui se pose sur un projet, sous bénéfice d'inventaire après échange et accompagnement. Le développement des capacités se fait aussi par réorientation, aussi bien dans le milieu de la danse qu'en dehors. Pour les parcours de la réussite artistique, ce développement des capacités prend un sens plus classique : aide à la production, à la diffusion par le biais des réseaux que peut activer IADU, renforcement des compétences via la formation. La limite de cette efficacité, toujours délicate à évaluer car les perceptions d'une même relation peuvent être contradictoires, c'est l'ingérence dans le propos artistique lui-même. Au vu de la diversité des projets soutenus au long de son existence, il n'est pas évident de parler d'un « style IADU ». Il y a une focalisation sur l'écriture, la dramaturgie, le développement de la perspective chorégraphique. Mais ce n'est pas un style. C'est une politique.

Le premier problème d'efficacité se trouve dans la contradiction qui existe entre un programme à visée nationale et sa centralisation parisienne et francilienne, qui atteint au cours des dernières années environ 80% des artistes soutenus. On peut discuter des mérites respectifs des scènes franciliennes et des autres régions françaises. Le centralisme esthétique se retrouve, parfois encore plus marqué, dans d'autres domaines. Mais s'agissant de l'accompagnement de l'émergence, il y a là, nous semble-t-il, un problème d'efficacité différentielle. D'une certaine façon, alors qu'en termes d'esthétique, IADU remplit bien son rôle de promotion d'un mouvement défavorisé (le hip-hop dans le concert de la danse actuelle), il le remplit mal en termes de rayonnement territorial. C'est la limite à la capacité de démultiplication de la désormais « conseillère » IADU. C'est pourquoi nous proposons de discuter sur l'unicité du conseil, et non pas de sa personne ou de sa personnalisation.

Le second problème d'efficacité affleure dès lors qu'il est question de l'éventuelle partialité du jugement, esthétique ou non, qui touche aux projets. La personnalisation du dispositif d'accompagnement ne touche pas que les limites humaines des

conditions de travail, dont nous avons cependant parlé. Elle touche à l'absence de recours en cas de doute, quelle qu'en soit l'origine. Dans la mesure où IADU engage une évaluation du travail artistique, dont on sait le caractère toujours discutable, il serait logique que l'unicité du conseil soit questionnée. Si l'on fait une comparaison avec le programme Les Nouveaux Commanditaires, on peut considérer que s'y allient la responsabilité individuelle du médiateur ou de la médiatrice sur projet avec une certaine collégialité, qui peut permettre de desserrer l'étau, ou le poids de l'individualisation des décisions. Il s'agit, en quelque sorte, de voir si le bénéfice tiré du personnalisme de IADU ne gagnerait pas à être développé à plusieurs, sans pour autant « tomber » dans la comitologie.

Enfin, en confrontant ce que nous avons appris des nouvelles générations de danseurs à ce que nous savons des instruments d'accompagnement IADU, on peut constater un risque de désarticulation. D'un côté en effet, nous avons à plusieurs reprises distingué les générations de danseurs et chorégraphes, en identifiant la jeune génération comme un ensemble de personnes à la fois plus individualistes, touche-à-tout, prêtes à saisir toutes les opportunités de revenus (y compris dans le show business), sans forcément être en mesure de cadrer cet ensemble au sein d'un projet cohérent. Le risque d'échec n'est donc pas tant lié à la qualité intrinsèque des projets qu'à leur défaut de structuration. Face à cela, la réponse de IADU est à la fois diversifiée, mais moins articulée qu'elle pourrait l'être, et c'est significativement le cas sur l'enjeu majeur de la formation. Cette question touche autant au modèle économique en général qu'à l'apprentissage en particulier.





CONCLUSION

Au terme de cette recherche sur la nouvelle scène hip-hop, nous voudrions ici poser un regard synthétique sur nos résultats. Nous allons commencer par tirer les principaux enseignements quant à la place de la danse hip-hop au sein des politiques publiques. Nous poursuivrons par ceux qui touchent à l'évolution du programme Initiatives d'Artistes en Danses Urbaines, qui proposent un examen critique, en écho du point précédent, de la contribution de ce programme à l'évolution des perspectives chorégraphiques pour le hip-hop. Enfin, nous reprendrons les constats qui concernent les chorégraphes eux-mêmes, l'environnement dans lequel ils s'inscrivent, les évolutions qui les touchent, depuis leurs dimensions artistiques jusqu'à leurs conditions de vie.



1. LA DANSE HIP-HOP, LES POLITIQUES PUBLIQUES ET LA PLACE DE IADU

Pour décrire la place qu'occupe la danse hip-hop au sein de l'action culturelle publique, il nous semblait pertinent de confronter l'engagement matériel des différents opérateurs à leur système de représentations. Nos données, quantitatives et qualitatives, offrent un panorama, certes limité en volume, mais sans doute assez proche de la diversité des positions et des logiques d'acteur. Le paysage qui se dessine sous nos yeux permet d'apprécier, par comparaison, la singularité de l'action de IADU et de pointer des enjeux transversaux auxquels IADU se trouve nécessairement confronté. Cinq leçons essentielles se dégagent de ce volet de l'enquête.

UN FINANCEMENT EN RETRAIT

Nos résultats montrent que la danse hip-hop fédère, en moyenne, 10 % des budgets consacrés à la création en matière de danses par l'État. Ce chiffre résume à lui seul la place qu'occupe cette esthétique dans le paysage de l'action culturelle publique. Bien entendu, il existe des différences sectorielles notables qui traduisent des modalités d'intervention différentes dans la danse en général, et dans le hip-hop en particulier. C'est le cas par exemple des structures d'éducation populaire sur des registres différents du soutien à la création. Conscientes du lien que la danse hip-hop leur offre avec la jeunesse, ces

établissements sont ceux qui, en proportion, y consacrent la part la plus importante de leurs modestes moyens. Ils le font d'ailleurs essentiellement via des dispositifs de formation et de pratiques amateurs. Notons au passage que ce sont les seuls à s'intéresser à cette question cruciale de la transmission, qu'il s'agisse de la transmission de la culture et de la pratique hip-hop ou du renouvellement des générations de pratiquants.

Si l'on se place à présent du point de vue de ce qui relève des compétences de IADU (soutien à la création, diffusion, etc.), les collectivités territoriales se disputent la place avec les services déconcentrés de l'État. Leur investissement est comparable en volume mais les premières (notamment les communes pour la diffusion et les régions pour la création) se distinguent par un soutien à la danse hip-hop proportionnellement plus fort. Dans ce paysage, IADU se distingue car son investissement est, en moyenne, le double d'un autre opérateur. Ne serait-ce qu'au niveau financier, son rôle est donc essentiel. Qu'il s'agisse d'apports numériques ou d'outils d'accompagnement (création et diffusion), la place qu'occupe IADU dans le paysage institutionnel est unique. Le soutien qu'il apporte à la création en danse hip-hop est donc décisif et vital pour le milieu.

UNE VISION ENCORE CONDESCENDANTE

Nos résultats nous permettent d'apprécier la trajectoire de la danse hip-hop parmi les institutions et les représentations dont elle fait l'objet. Danse populaire, de jeune, de quartier, de la performance, mode... La danse hip-hop reste encore assez souvent cantonnée à un registre où le social est un prétexte à l'artistique. Alors qu'elle peut être repérée comme un secteur artistiquement émergent et de ce fait digne d'intérêt, le soutien qu'elle peut escompter reste encore tributaire de comités d'experts peu enclins à lui faire une place. Cette situation a des conséquences sur les relations entre les danseurs et les institutions dans la mesure où les collectivités publiques, et singulièrement l'État, restent en France un espace majeur de consécration et de légitimation. S'ajoutent à cela des motivations empreintes d'une vision socialisante de l'art (enthousiasme social, sentimentalisme coupable...) où la spécificité du soutien au hip-hop tiendrait davantage à la spécificité des problèmes des artistes (écriture, relation avec d'autres esthétiques et sociologie des acteurs) qu'à leur propos artistiques en soi. Et ce, d'autant plus que la proximité d'artistes avec le secteur privé rend leur démarche artistique suspecte aux yeux de certains. Les dimensions sociales et marchandes de la danse hip-hop restent un frein à sa reconnaissance artistique par les institutions.

À ces perceptions très connotées s'ajoute la condescendance de certains programmeurs qui ne veulent pas déléguer leur expertise de la danse. On comprend également la concurrence sourde qui existe entre danse hip-hop et danse contemporaine, la première ayant réussi là où la seconde échoue encore : le succès auprès du grand public ; la seconde ayant réussi son combat contre la danse classique, et voyant le hip-hop tenter contre elle une lutte similaire. Ce tableau un peu sombre ne doit cependant pas faire oublier que la considération du hip-hop a quand même largement progressé au cours des vingt dernières années, notamment portée par quelques pionniers qui ont su comprendre son intérêt esthétique. La notoriété de certains artistes et l'accès de danseurs emblématiques à des postes de direction d'établissements publics attestent des progrès accomplis et de l'évolution des perceptions.

IADU s'impose ainsi comme un réel espace de médiation entre les artistes hip-hop et les institutions, sur trois plans : en faisant comprendre aux premiers les codes des seconds tout comme la nécessité d'améliorer la qualité de leur proposition chorégraphique et la manière de la présenter dans un univers très intellectualisé et normé ; en offrant un espace de valorisation professionnelle au chorégraphe hip-hop ; en assumant enfin un rôle d'expert auprès d'institutions qui en sont dépourvues.

L'ENJEU DE LA DIFFUSION ET DE L'EXPERTISE INSTITUTIONNELLE

L'observation des dispositifs de soutien à la danse hip-hop mis en œuvre par les différents opérateurs illustre autrement les constats qui précèdent. Toutes catégories d'acteurs confondues, 5 % d'entre eux s'engagent dans des dispositifs de soutien spécifique d'aide à la diffusion des spectacles de danse hip-hop. Ce résultat interroge les limites de l'aide à la création qui constitue le support d'intervention privilégié par les opérateurs. Aider la création sans aider sa diffusion est un paradoxe, même si les deux formes de soutien ne sont pas aussi tranchées dans la réalité qu'ils le semblent en théorie. On a vu dans la partie précédente combien il s'agissait d'une question cruciale dans le fonctionnement de IADU et dans quelle mesure elle devait s'envisager à travers une palette diverse d'instruments. Au-delà des représentations tenaces dont nous venons de parler, sans doute la raison la plus pragmatique de ce faible investissement dans des logiques de diffusion tient-elle dans le déficit d'expertise institutionnelle liée à la danse hip-hop. L'émergence est un argument pertinent pour déclencher une aide à la création, mais elle se heurte à la faiblesse des relais

d'expertise artistique pour engager une stratégie de diffusion dans les réseaux professionnels. Si la reconnaissance institutionnelle de la danse hip-hop, entendue comme acceptation de sa spécificité et de sa qualité artistique, a encore du chemin à faire, elle s'enracine aussi dans un déficit chronique d'expertise professionnelle. Pour le dire autrement, la connaissance de la matière chorégraphique hip-hop est encore à venir au sein des réseaux mêmes de décideurs publics.

UN MODÈLE D'ARTISTE AVANT-GARDISTE ?

Contrairement à la musique hip-hop, la danse bénéficie d'emblée d'une vision positive de la part des institutions : moins contestataire dans le propos, favorisant une forme de lien social et empreinte d'une dimension sportive et performative très à la mode dans les années 1980-1990. Elle entre dans l'institution par la question de la jeunesse, notamment dans le cadre des politiques de la ville et d'aménagement de l'espace public, puis se développe à travers la question des pratiques amateurs et de la création. Cette assimilation tardive et complexe favorise l'émergence de la figure du danseur hip-hop, parfois du transmetteur, mais retarde celle du chorégraphe. C'est sur ce crédo que IADU défend son action. Ce retard va amener les artistes à développer des stratégies diversifiées pour arriver à leurs fins, notamment en inventant un modèle d'artiste nouveau, polyactif, avec un pied dans la création, un autre dans la formation, un troisième dans les *battles* et un dernier dans les shows. Cette activité démultipliée¹ illustre une problématique contemporaine de l'artiste en travailleur² (Menger) et incite à une réflexion sur son modèle économique : entre public et privé, entre activité libérale et activité salariée, entre activité déclarée et activité non déclarée... Du point de vue des danseurs de hip-hop, l'intermittence et le secteur public ne constituent plus l'alpha et l'oméga de leur devenir d'artiste.

Si IADU participe à cet essor de la figure du chorégraphe, dans une logique auctoriale propre aux milieux académiques et aux codes en vigueur dans les réseaux de diffusion artistique, son action a également un pied dans d'autres domaines et notamment celui des *battles*. IADU se trouve donc indirectement au carrefour d'une diversité d'activités qui constituent la réalité de la vie professionnelle de nombreux danseurs. Il pourrait jouer un rôle de médiation entre ces différents espaces, notamment

¹ Situation, par ailleurs, existante dans de nombreux autres domaines artistiques : BUREAU M.C., PERRENOUD M., SHAPIRO R., 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

² MENGER P.-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Le Seuil.

parce qu'il s'agit d'une évolution qui touche plus largement les mondes de l'art. En effet, même si elle connaît ses limites, la danse hip-hop est présente dans les institutions aux côtés d'autres esthétiques. Du coup, les difficultés que les artistes hip-hop rencontrent pour se professionnaliser sont en partie comparables à celles que connaissent leurs homologues en danse contemporaine. La question de la viabilité de leur activité artistique tient donc autant à la question du modèle économique de l'artiste contemporain qu'à celle de la reconnaissance d'une esthétique en particulier. Le rôle que joue IADU dans l'autonomisation fonctionnelle des artistes (structuration des compagnies par exemple) peut désormais s'accompagner d'une réflexion plus globale sur l'évolution du modèle économique de l'artiste, évolution face à laquelle les danseurs de hip-hop sont sans doute mieux armés que ceux de la danse contemporaine.

L'ENJEU DE LA FORMATION

Le dernier enseignement de ce volet de l'étude concerne les questions de transmission et de formation. Si, du point de vue de l'action menée par IADU, ces aspects peuvent sembler secondaires par rapport aux considérations artistiques, ils permettent de formuler des enjeux en termes d'acculturation et de formation. Les acteurs institutionnels pointent unanimement les besoins non satisfaits du côté des chorégraphes. Ce constat ne contredit pas, en bien des aspects, l'expérience de IADU en termes de formation. Mais il éclaire une question d'avenir pour le secteur. À la fois dans la nécessité d'assurer une continuité d'expérience entre différentes générations de danseurs et de chorégraphes, mais aussi dans celle de valoriser les contenus et savoirs que ces derniers maîtrisent au premier plan, tout comme dans le renouvellement des artistes hip-hop ou la poursuite du dialogue avec les institutions. Par sa position de médiateur entre différents mondes de l'art, IADU peut offrir un espace fécond où penser ces questionnements et développer des pratiques nouvelles.

2. IADU, UN PROGRAMME PARTAGÉ D'ACCOMPAGNEMENT DE L'ÉMERGENCE ARTISTIQUE

De 1998 à 2015, le programme IADU s'est traduit par la mise en œuvre de quatre dispositifs de portées et de contenus différents, mais correspondant à une philosophie d'accompagnement originale. Il s'inscrit dans un contexte singulier et propose une cible et une palette originale d'actions d'intérêt général. Le modèle IADU intervient dans une période clef du développement du hip-hop en France, marqué par une institutionnalisation incomplète, singulièrement autour de La Villette, une très grande diversité de rapports à l'institution chez les praticiens ; une diversité équivalente de rapport à ces derniers de la part des institutions, notamment sur la qualification artistique. Cette période va évoluer avec la formalisation de deux grands courants, l'un plutôt orienté vers la performance et la compétition « cryptosportive » (les battles) ; l'autre plutôt orienté vers la création artistique, la dramaturgie (le courant artistique).



Pendant la première période de son développement, l'existence d'un hip-hop orienté vers un courant artistique est l'une des raisons d'être de l'intervention de la Fondation de France, de La Villette et de leurs autres partenaires. Dans le même temps, c'est l'une des singularités françaises, si on compare la façon dont le hip-hop se développe dans d'autres pays. Le programme IADU peut donc mettre le bénéfice de cette singularité à son actif.

IADU invente et développe quatre axes de travail : l'accueil en résidence, la coproduction, l'aide à la diffusion et la formation. Ce quadrige est, au plan des axes, très stable tout au long de la période. Mais chacun connaît des transformations parfois considérables, preuve d'une adaptation continue des outils aux évolutions du contexte et des besoins, mais aussi impact des choix assumés par l'un des acteurs clefs de IADU, la ou le chargé-e de mission.

Cette orientation personnaliste rejaillit sur l'animation du programme, qui tranche avec les habituelles façons de définir un programme artistique d'intérêt général en France. Centré sur des artistes en émergence, il repose sur le rôle central d'une personne, chargée de mission puis conseillère, qui assume seule une grande variété de rôles, des plus matériels aux plus artistiques, en passant par des aspects de gestion humaine et affective.

Les ressources au service de IADU sont comptées. Elles supposent le maintien d'une mobilisation continue de partenaires et d'acteurs clefs. Elles supposent aussi que ses protagonistes (administratifs, financiers, artistiques) maintiennent, de là où ils sont situés, une loyauté à l'égard d'un programme dont l'importance, pour leur propre institution, est nécessairement subsidiaire. Ce sont ces différents aspects qui font la fragilité des ressources de IADU, dont l'évolution quantitative et qualitative est importante.

Sur le plan financier, après une montée en charge entre 1998 et 2004, le budget de IADU se stabilise aux alentours de 200 000 euros annuels. Cette stabilité cache une variation des partenaires, où l'on voit se succéder le Fonds social européen, ACSÉ (devenu CGET), la Caisse des dépôts et Consignations, la SACD. Chaque partenaire voit IADU à sa porte : le quartier, le parcours, le créateur. Et chacun mêle les diverses dimensions au sein de son propre organisme. À l'échelle des acteurs, il y a entrelacement du soutien *pour soi* et *en soi*.

C'est la pluralité de sens qui est la caractéristique du partenariat. C'est tout son intérêt, mais en même temps toute sa fragilité. La responsable du mécénat de la Caisse des dépôts a été incapable de résister aux revirements stratégiques de la Caisse vers d'autres priorités. Celle de l'action culturelle du CGET ne parie pas sur la possibilité de renouvellement de la convention

triennale dans le nouveau contexte interministériel. Cette fragilité, et les difficultés de IADU à conforter ses dispositifs par un partenariat large et stable, imposent une réflexion sur les pistes d'évolution à explorer.

UNE ÉVOLUTION EN TROIS PHASES

Le programme a jusqu'ici connu trois phases. La première est une phase d'apprentissage et de lancement qui s'étale sur les deux premières années. Le dispositif majeur est celui des coproductions. Les Résidences et les Chantiers suivent et la formation est pratiquement encore inexistante. Ces années sont celles qui correspondent à la première prise de fonction de Muriel Morvan (1998-2000). Le nombre de bénéficiaires est limité. On y retrouve d'ailleurs quelques-uns des pionniers du hip-hop à la française : Franck Il Louise, Käfig, Tony Maskott, Révolution, entre autres. La deuxième phase est celle d'un essor général, où le recours aux formations s'affirme et dépasse très largement les autres dispositifs, qui sont cependant tous, peu ou prou, en croissance. La formation, outre ses contenus d'apprentissage, symbolise l'entrée des danseurs et chorégraphes dans une démarche institutionnelle, avec ce qu'elle implique de distanciation, mais aussi d'acceptation de certaines règles du jeu. La formation, c'est aussi et bien sûr la possibilité que ces artistes participent ensemble à des dispositifs, eux dont l'atomisation est régulièrement soulignée par les états des lieux plus ou moins formels réalisés par Claudine Moïse, Christian Tamet ou Muriel Morvan au début du programme.

La troisième phase est plus hétérogène avec une croissance du nombre de résidences – rendue possible par l'ouverture du WIP (Work In Progress) en 2010 – qui va de pair avec une évolution plus erratique des formations, une relative stabilité du nombre de coproductions et une démultiplication des formules d'aide à la diffusion au-delà de l'outil initial des *Chantiers*. Sur ce dernier point, on assiste aussi à une diversification des outils d'aide à la diffusion.

UNE FAIBLE CONCENTRATION, UNE TENDANCE À LA CENTRALISATION

Le programme IADU – et c'est logique s'agissant d'un soutien à l'émergence artistique – est très peu concentré à l'échelle des bénéficiaires. Le premier d'entre eux perçoit 2 % du montant total des coproductions, et environ 4 % du nombre total des aides. Quant aux 5 premiers, leur captation des ressources est inférieure à 20 % pour les coproductions, et à peine supérieure à 10 % pour les actions et durées de résidence. Les 10 premières

n'atteignent pas 30 % du total des coproductions ou des durées de résidence, et représentent moins de 20 % du total des aides. On observe parallèlement une tendance à la centralisation autour d'un territoire constitué essentiellement de la région Île-de-France. Nous avons vu, plus avant, que cette région était parmi celles où les cultures urbaines étaient les plus présentes. Par ailleurs, il existe un tropisme francilien marqué par des proximités de réseau, une plus grande densité d'artistes et, surtout, d'acteurs institutionnels potentiellement intéressés par ces nouvelles esthétiques. Mais cela n'a pas toujours été le cas : dans les premières années du programme, ce sont les autres régions qui dominent, atteignant parfois 60 % du total. C'est à partir de 2012 que s'inverse la tendance : une croissance nette des artistes parisiens, associée à un déclin des artistes des autres régions et de la petite Couronne. Au-delà de considérations artistiques sur les disparités de niveau entre Paris et les régions, il faut voir dans cette évolution les limites atteintes par les capacités de pilotage du programme par une seule chargée de mission, et les limites des moyens ne permettant pas la prise en charge des défraiements (transports, hébergement, repas) pour les artistes éloignés.

L'ÉVOLUTION DU PROGRAMME, INSTRUMENT PAR INSTRUMENT

Les différents instruments (coproduction, résidences, diffusion, formation) développés par IADU évoluent différemment. *Les coproductions* sont un outil essentiel, le plus immédiatement noble en termes de reconnaissance artistique. On en compte 206 depuis 1998. Elles représentent des montants variables, dont la moyenne se situe à près de 4 000 euros. Ces coproductions sont logiquement plus importantes en pourcentage dans le total de production d'une équipe artistique en émergence que dans celui d'une compagnie déjà reconvenue. La coproduction IADU augmente pour les productions plus reconnues, bien qu'en pourcentage, sa participation soit moindre dans le total. Ces deux entrées (amorce et consolidation) semblent indissociables de l'intérêt du programme auprès des bénéficiaires.

L'accompagnement en coproduction, au sens large, comprend également les *résidences*. Celles-ci s'opèrent sous la forme d'un accueil dans des studios en ordre de marche situés à La Villette, notamment à la Halle aux cuirs. Elles constituent une ressource souvent inédite mais indispensable pour des artistes qui sont en phase de maturation. La valorisation de ces résidences équivalant à 304,51 € par jour, cela représente plus de 1,2 million d'euros entre 2001 et 2015. Leur croissance est continue tout au long

du programme. C'est la preuve de leur adaptation aux besoins d'artistes qui n'ont pas forcément tous déjà conscience de l'être, et en tout cas qui manquent et des repères et des moyens pour en avoir l'expérience.

L'aide à la diffusion s'inscrit dans le prolongement des deux instruments précédents. Elle s'est longtemps appuyée sur les « chantiers en cours » qui permettent une première visibilité du travail soutenu. Depuis les années 2010, elle a eu tendance à se diversifier, à la mesure de l'enjeu que la diffusion constitue pour le hip-hop. En dépit de l'installation de deux chorégraphes hip-hop à la tête de Centres chorégraphiques nationaux (Kader Attou à La Rochelle et Mourad Merzouki à Créteil), d'une chorégraphe artiste associée au Théâtre national de Chaillot (Anne Nguyen), et de l'ouverture au public de La Place, au Forum des Halles, l'enjeu de diffusion reste essentiel pour les équipes artistiques en général, et singulièrement pour les projets portés par IADU. Le chiffre couramment cité d'une moyenne de trois représentations pour une œuvre chorégraphique dit assez le problème posé.

L'aide à la diffusion est passée d'une logique interne, passant par l'instrument du *Chantier en cours*, à des initiatives vers d'autres lieux et événements. L'objectif étant de diversifier les fenêtres de visibilités des artistes soutenus ; enjeu d'importance, notamment depuis la fin des Rencontres de La Villette. Cette diversification repose sur des stratégies de partenariat et d'influence avec des lieux, événements et institutions de la danse en France. Ces stratégies sont confrontées à plusieurs des enjeux que nous avons vus précédemment, et notamment la perception très contrastée du hip-hop au sein des structures de diffusion, et le déficit d'expertise sur cette esthétique.

De tous les instruments de IADU, c'est la *formation* qui suit l'évolution la plus erratique. La chose est normale, dans la mesure où elle a suscité, dès le début, une attitude ambivalente de la part des bénéficiaires : d'une part la reconnaissance de besoins évidents, mais d'autre part un manque de motivation dans le suivi des sessions lorsqu'elles sont mises en place. L'évolution est aussi importante dans les thématiques de formation (administration, gestion du collectif, technique du spectacle, écriture chorégraphique) que dans les formes (collective, individuelle). En 15 ans, ces formations ont cependant concerné un total de près de 300 personnes. Alors que l'on voit bien comment l'accueil en résidence, la coproduction et l'aide à la diffusion s'articulent sur certains projets, il n'en va pas de même avec la formation, qui suit un cours plus erratique. C'est aussi dans ce domaine que les tentatives de réorientation, les expérimentations sont les plus nombreuses.

UN ACCOMPAGNEMENT PERSONNALISÉ : LES CHARGÉ-E-S DE MISSION

À l'image des médiateurs de l'autre programme phare de la Fondation de France en matière artistique – les Nouveaux Commanditaires – les chargé-e-s de mission jouent un rôle central dans le développement du projet IADU. C'est d'elles et d'eux qu'on a attendu l'invention et l'adaptation des instruments évoqués ci-dessus, l'acuité d'un regard artistique, technique, humain qui favorise l'émergence d'un projet artistique sans y prendre directement part soi-même, la recherche et l'entretien de la présence de partenaires institutionnels, la mise à disposition de réseaux formels et informels de coopération et d'interconnaissance, cruciaux pour le lancement et le développement de carrières. On le voit, ces capacités évoquent des personnalités potentiellement multiples, des parcours qui touchent, et à la fois se situent à distance des figures de l'expert, du coach, de la grande sœur et de l'avocate. Nous analyserons plus loin l'évolution de leur profil en lien avec l'évolution du paysage de la danse hip-hop lui-même.

Les profils de chargé-e-s de mission sont divers. Les premières ont des parcours plus inscrits dans le social, l'enseignement primaire. Les autres correspondent davantage aux professions culturelles, avec des parcours universitaires, une expérience au sein du spectacle vivant. De « chargée de mission », la fonction est devenue celle de « conseillère ». Au-delà de ces différences,

que nous précisons plus loin, la fonction de chargé-e de mission s'analyse en trois traits principaux.

Le premier touche aux conditions de travail, à la fois difficiles et longtemps précaires. La difficulté tient à la diversité des compétences mobilisées, à la nécessité de se démultiplier dans une pluralité de domaines, d'espaces, d'interactions. Les témoignages du « rêve » qu'a représenté l'entrée dans le rôle n'ont d'égal que l'investissement sans répit que la fonction implique. Le deuxième trait concerne la reconnaissance du rôle. Elle passe par différentes ressources qui vont de l'incarnation d'une expérience, d'un savoir-faire, d'un mélange subtil d'empathie et de distance qui permet de poser un diagnostic qui ne soit ni condescendant, d'une part, ni démagogique d'autre part. Dans cette médiation, et dans un domaine où – comme beaucoup d'autres – les critères de jugement artistiques sont discutables, c'est la confiance qui est le fruit de la reconnaissance. Elle s'acquiert dans le temps.

Le troisième trait est la solitude qui est néanmoins la marque de ce rôle. Elle correspond à l'orientation personnaliste dont nous avons déjà parlé, qui pose un principe : le renforcement des capacités des personnes – les chorégraphes – passe par la personnalisation de la médiation. Cette orientation est discutable pour le champ de la danse hip-hop, où on a tôt fait de transformer une évaluation défavorable en jugement de classe, ou de goûts.



3. LES CHORÉGRAPHERS ET IADU : PARCOURS CROISÉS

Pour caractériser la place, le positionnement et l'influence de IADU sur la scène française de la danse actuelle, et du hip-hop en particulier, nous sommes partis de l'évolution des pratiques, des apprentissages et des parcours qui dessinent le paysage actuel, à l'aune des danseurs eux-mêmes. On pourra toujours objecter que le choix de ceux-ci est limité, que d'autres interlocuteurs auraient pu offrir quelques nuances utiles à ce tableau. C'est possible. Mais dans leur diversité, ils permettent d'explicitier une évolution sur trois dimensions, que nous pouvons brièvement synthétiser ainsi. Attirons l'attention d'emblée sur une caractéristique commune à toutes ces évolutions : elles ne sont pas linéaires, ni ne touchent l'ensemble des protagonistes et des situations. À un mouvement observable, qui témoigne d'une évolution significative, correspond toujours le maintien de réalités diverses, de situations marginales mais significatives. C'est cette diversité qu'il faut avoir en tête lorsqu'on dessine de telles évolutions.

L'ESPACE LÉGITIME : DU CERCLE À LA SCÈNE

L'amplification des pratiques et la mutation des espaces consacrent une culture hip-hop. Elle est d'abord inscrite dans l'imitation, avec la mythique émission H.I.P-H.O.P., la répétition des gestes vus, dans l'intimité des domiciles familiaux, dans les clubs et dans la rue. Elle s'établit sur des racines au contact du modèle américain, avec ses légendes, son ancrage social et politique, sa construction d'un monde. De ce fait elle construit aussi des limites, une frontière entre un « eux » et un « nous », qui marque, pour la première génération de danseurs français une hostilité de principe à l'égard de l'institution, le refus radical de céder devant l'imposition de normes considérées comme extérieures à la culture. La rue, le cercle sont les espaces où se jouent la légitimité et la renommée. Les *battles* apparaissent comme l'espace de consécration, aux frontières de la chorégraphie, de la performance et du sport. Elles permettent d'envisager une première économie de certains danseurs, non pas tant par les revenus directs tirés des *battles* que de la formation et des cours où la notoriété augmente la rémunération. Ces pratiques connaissent une consécration publique essentiellement en dehors du périmètre des politiques culturelles, d'abord, pour ensuite frapper à la porte de l'institution. À l'échelle locale, des espaces apparaissent, des MJC aux maisons de quartier. La Villette en est le symbole et le signal d'un changement graduel. Les lieux consacrés de la danse s'ouvrent, de façon sélective, à ce qui n'est plus considéré seulement comme une activité socioculturelle. Lyon, Montpellier, Suresnes sont parmi les territoires d'une expansion du hip-hop, et en même temps de sa transfiguration. Comme il arrive souvent en France, ce chemin du cercle à la scène est reconnu par-le-haut, avec l'octroi de deux Centres chorégraphiques nationaux à des chorégraphes hip-hop, le conventionnement de compagnies par le ministère de la Culture, l'ouverture en 2016 de la Place, sous la canopée du Forum des Halles, par la volonté de la Ville de Paris.

Le programme IADU, qui naît au cœur de cette transition du cercle à la scène, prend son sens en participant de la mutation d'une pratique culturelle en création artistique, tout en cultivant sa singularité. Peu visible au départ, fondé sur une philosophie d'accompagnement sur-mesure, évolutif et tous azimuts, il propose à ses bénéficiaires quelques clefs décisives pour franchir la distance qui sépare le cercle de la scène.

Le propre de ces pratiques et de ces espaces, c'est de ne pas procéder par substitution mais par accumulation. Les lieux d'origine, surtout en région parisienne, restent les espaces publics, les clubs, même si ont été franchies les portes des centres culturels, de La Villette, des institutions chorégra-

phiques. Cette diffusion produit une diversité spatiale du hip-hop actuel qui n'est pas sans conduire à des conflictualités, des procès en trahisons, des hiérarchies multiples. C'est que la « conversion » à la scène n'est ni générale ni simple pour tous les artistes rencontrés, et pour tous ceux que nous n'avons pas rencontrés. Le *battle* et la scène continuent de figurer deux chemins vers la professionnalisation. Mais ils ne sont plus chargés de l'antagonisme esthétique qui les schématisait au départ : d'un côté la performance, de l'autre la chorégraphie.

Aujourd'hui, la performance est l'un des prérequis de la distinction artistique propre au hip-hop. De même, la chorégraphie, la création de formes sont parmi les atouts majeurs de la distinction compétitive. IADU, dans la logique de cette évolution, s'était d'abord tourné de façon volontariste – mais sans toujours recueillir les fruits de ses investissements – vers les lieux consacrés de la danse contemporaine. Il s'inscrit aujourd'hui dans une grande diversité d'espaces et d'événements, pour tirer parti de ces échanges constants entre spectacle, performance, show et compétition.

L'enjeu artistique au cœur de la situation présente réside dans les problèmes de diffusion en dehors des lieux et espaces « spécialisés » (certains CCN, centres culturels, lieux municipaux, établissements publics), qui induisent un risque de ghetto institutionnel territorialement inégal et artistiquement à l'opposé des dernières évolutions du hip-hop et de son public.

L'APPRENTISSAGE : DU FRATERNEL AU PRAGMATIQUE

La plupart de nos entretiens retracent l'évolution de la situation des danseurs et chorégraphes comme celle d'une mutation dans l'apprentissage chorégraphique qui distinguerait trois stades. Le premier stade, qui court jusqu'aux débuts des années IADU ou à peu près, est celui des pionniers qui assument la plupart des fonctions de transmissions. Elles reposent sur une communauté imaginée, en ce qu'elles se rattachent à une culture, des pratiques vestimentaires, des croyances, des épreuves, des références et mythes, tels que Afrika Bambaataa, l'émission H.I.P.H.O.P., La Villette en tant que lieu mythique à sa manière. Ce qui marque la transmission est alors son caractère informel, diffus, a-professionnel. Il repose sur la conviction de faire partager moins des gestes et figures qu'une culture, des valeurs, voire une utopie. D'où la générosité dans la transmission, mais aussi l'importance des équipes en tant que telles, les crews, auxquelles il est difficile d'accéder, et qu'il est pareillement difficile de quitter pour aller apprendre ailleurs en espérant y revenir. Dans ce temps désormais historique, l'autodidaxie est la seule

pratique ouvrant sur un apprentissage réel de la danse hip-hop. Le deuxième stade est déjà un produit commun de La Villette et de IADU. C'est le stade de l'exacerbation des différences entre l'acquisition d'une notoriété pour les uns et la poursuite du rejet de l'institutionnalisation pour les autres ; entre les puristes et les « hybridistes » ; entre *battle* et scène. Pour les besoins de l'institutionnalisation, au sein des équipes, se dégage la figure de proue du leader dans un milieu où le leadership n'est pas évident. Le chorégraphe devient un individu, et cela contribue à la transformation des équipes. La transmission – en dépit de la poursuite du mythe de l'autodidaxie et de l'évocation des racines de la culture hip-hop – commence à se structurer autour de formations. En l'absence de diplôme, ces formations sont extrêmement diverses en format, en ambition, en thématique, en durée. Mais cette transmission commence à être influencée par autre chose que l'autodidaxie et le partage horizontal des gestes. L'emploi de danseurs hip-hop au sein de spectacles de danse contemporaine est rapporté comme alimentaire (il « faut bien vivre »). Mais il a pour effet latéral de faire accéder ces danseurs à un univers de référence où la chorégraphie tient une place totalement différente, avec ses conventions de mise en spectacle. Ce stade est donc aussi celui d'une nouvelle forme de créativité, qui engendre autant de conflits qu'elle ne suscite de vocations.

Le troisième stade, actuel, est celui d'une individualisation des parcours, d'une mobilité croissante des danseurs, de la féminisation des équipes. Les outils qui sont à leur disposition sont incomparablement plus nombreux même si la question de l'inégal traitement du hip-hop par les institutions reste vive. Les danseurs ont donc un trousseau de clefs, même si certaines portes grincent, notamment du côté des lieux de danse contemporaine. Quant au CCN de Créteil, il reçoit plus de 200 demandes d'accueil en résidence pour à peine une vingtaine éligibles. Près des deux tiers sont des demandes de compagnies hip-hop. Ce nouveau stade est celui d'une concurrence exacerbée entre danseurs, compagnies en face de ressources qui restent rares. L'utopie des débuts a perdu de sa superbe, en partie parce que la nouvelle génération est sans doute celle qui s'est le plus inscrite dans le « no future ». Mais c'est aussi une génération plus ouverte, par nécessité. Toutes les opportunités sont bonnes à prendre, des plateaux de variété aux shows, de l'enseignement à la chorégraphie, hip-hop pure ou hybride, contemporaine. L'individualisation des parcours fait également émerger des leaders qui sont un peu désormais des petits patrons de PME artistiques, sans échapper pour autant à la multi-activité et à la mobilité que requiert l'organisation par projet.



Sur ces trois stades, IADU imprime une marque forcément distincte. La personnalité des chargés de mission est elle-même très différente. De la première, Muriel, on peut dire qu'elle colle à la transition entre la première phase et la deuxième. Elle épouse les mythes jusqu'à les incarner : elle a rencontré Afrika Bambaataa, elle s'est faite toute seule au travers d'un parcours rasant avec la scolarité, polymorphe. Elle pose aussi les quatre piliers qui forment les principes de IADU. En formation, elle instille des modules de gestion des conflits qui correspondent bien à cette exacerbation des contradictions, si présente au deuxième stade. Mais elle commence déjà à travailler « au corps » les institutions légitimes de la danse ; un pied dans le social, l'autre dans les étoiles.

La position de IADU à l'égard de la transition du deuxième au troisième stade est en revanche incarnée par Chloé, diplômée de science-po., inscrite dès sa première socialisation universitaire dans les mondes de l'art. Après Florian Nicolas et Isabelle Dellavalle, elle assume la fin d'un mythe (la disparition des Rencontres de La Villette) et le détricotage des autres (l'auto-didaxie, la résistance au changement) pour situer l'émergence dans la réalité d'un monde, de ses contraintes mais aussi de ressources qui évoluent. Partenariats avec la SACD, les CCN, la Biennale de Lyon, expérimentations nouvelles en formation du côté des disciplines artistiques (cinéma, théâtre, musique), dessinent une perspective qui n'est pas nouvelle, mais dont les artistes, plus individualistes et moins rétifs à l'égard de l'institution, peuvent s'emparer.

Que peut-on dire de IADU face au troisième stade ? Précisément qu'en face d'un univers hyperconcurrentiel, plus individualisé, féminisé, où le marché privé (caractéristique distinctive du hip-hop par rapport à la danse contemporaine) pèse de ses ressources et de ses propres logiques de consécration, IADU a lui-même diversifié les outils, tout en conservant les mêmes principes : aide à la diffusion au-delà des Chantiers, formations sur-mesure par les « Regards Extérieurs » apportés par d'autres professionnels, rapprochements avec des bureaux de production dont Garde Robe en particulier, etc. L'enjeu qui est le sien, c'est une meilleure articulation entre les différents outils (résidence, coproduction, aide à la diffusion, formation) qui proposent d'offrir aux personnes une stratégie de professionnalisation plus intégrée, ce qu'on nomme autrement la structuration.

LA STRUCTURATION : DE LA SURVIE À LA VIE SÛRE ?

Les témoignages que nous avons restitués en détail sur les différentes générations de danseurs nous montrent là aussi que trois stades se succèdent. Le premier est celui qui est marqué

par l'absence. Le caractère hautement improbable, en dehors de brillantes exceptions, de soutien pérenne dans le cadre même de l'institution fait que l'activité des danseurs est largement informelle. Beaucoup y voient, dans ce premier stade, le gage d'une autonomie, d'une intégrité par rapport à l'institution. Parmi eux, certains en payent le prix : l'obligation de vivre d'autres ressources et d'y consacrer un temps soustrait à la danse. L'économie de la survie cache sans aucun doute une zone dite « grise » des rémunérations latérales, ignorées du fisc, un travail salarié etc. Elles accompagnent d'autres actions, bénévoles, faisant sens au sein d'une culture en construction. Le deuxième stade est là aussi une des grandes avancées dont IADU, entre autres protagonistes – mais de façon privilégiée – peut se prévaloir. Il est, pour les danseurs et chorégraphes, partiellement éclairé par la reconnaissance institutionnelle dont nous avons déjà parlé. Mais elle ne suffit pas à qualifier, ni même à mettre en perspective l'intégralité du milieu : parce qu'elle est en trompe-l'œil ; parce qu'elle n'est pas représentative des difficultés persistantes qui affectent les chorégraphes hip-hop. En dépit de l'accès de certains à l'intermittence, les premiers pas de la structuration vont donc de pair avec le maintien d'une polyvalence, d'une polyactivité qui confirment, voire dépassent les leçons de sociologie contemporaine du travail artistique.

Le troisième stade, pour la plupart des chorégraphes, reste marqué par la coexistence de multiples formes d'investissements et de revenus. La structuration en compagnie est effective, sauf exception, mais elle masque une grande fragmentation des activités, des plus prestigieuses du côté de la création et des compétitions, jusqu'aux plus utilitaires, en passant par l'enseignement. L'intermittence, les considérables succès publics des spectacles hip-hop, dans une période où la fréquentation de la danse contemporaine semble marquer le pas, font le côté positif de la situation. Le déficit de compétences administratives, le caractère limité des aides à la diffusion et à la production en sont l'autre face, plus incertaine. Dans l'ensemble de ces activités demeure une partie informelle qui, sans doute, est un défi pour l'avenir de ces PME spécifiques que sont les compagnies de danse hip-hop.

Que propose IADU à cet égard ? Dans la transition entre le premier et le deuxième stade, c'est l'aide à la structuration : non pas sous la forme d'un chèque ou d'un contrat annuel ou biennuel, mais dans le cadre d'un accompagnement personnalisé. C'est la condition *sine qua non* d'une acculturation du milieu aux conventions propres à l'institution, ses contraintes, ses ressources. Naturellement, cela ne veut pas dire que les capacités de structuration sont désormais un enjeu dépassé. Au

contraire, chaque nouvelle cohorte d'équipes et chorégraphes fait état de forces, mais aussi de lacunes, de marges de progression. L'expérience de la formation, dont nous avons abondamment parlé en première partie, est là pour le prouver. Ce qui caractérise l'apport de IADU dans la transition entre les deuxième et troisième stades, c'est une volonté de systématiser l'accompagnement, et de replacer l'aide à la structuration dans un ensemble plus vaste de soutiens à la professionnalisation. Dans la dernière phase observée – outre la diversification des aides à la diffusion – cela se traduit par un partenariat en industrie avec des bureaux de production comme Garde-Robe. Cette systématisation, fût-elle envisageable pour tous – ce n'est sans doute pas le cas – n'est pas achevée. Elle est un défi à relever, dans un contexte où il faut être une compagnie singulièrement douée pour articuler seule les perspectives artistiques, pédagogiques, socioculturelles et marchandes.

Au terme de ce parcours, une première voie originale dans les politiques culturelles se profile. Dans un contexte où celles-ci s'interrogent sur leur référentiel, entre démocratisation, démocratie et droits culturels, le hip-hop impose, dans une perspective chorégraphique, une nouvelle discussion des frontières entre art et société. Nous avons en effet croisé cette relation en mouvement, au travers de trois prismes. Le premier considère le social comme un matériau artistique. Loin d'être une évidence, ce premier lien est totalement problématique : il est au cœur du processus d'artification, soit de la transfiguration du « non-art »

en « de l'art ». Et ce processus est l'objet de controverses encore vives. Le deuxième considère le social comme une pièce de la condition d'artiste. Vu sous cet angle, il questionne non seulement les nouvelles équations du travail artistique, telles que développées par Pierre-Michel Menger³, Luc Boltanski et Eve Chiapello⁴ par exemple, mais aussi l'ensemble des activités qui se réunissent autour de la notion de polyactivité. Le problème, ici, est celui de savoir comment produire de la complémentarité entre ces activités, plutôt que de la contradiction, où la dimension artistique fait les frais des autres contraintes. Le social est enfin, dans ses évolutions elles-mêmes, une instance de qualification et de disqualification artistiques. À ce titre, il est tour à tour mobilisable aux fins de légitimation (la piste de la démocratie culturelle) que de régression (le maintien dans un registre socioculturel).

3 MENER P.-M., 2002, idem.

4 BOLTANSKI L., CHIAPELLO E., 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard.

Parmi les évolutions que nous avons constatées sans avoir pu en développer l'analyse, on trouve la féminisation des compagnies, et l'incidence qu'on lui prête, à tort ou à raison, sur le développement chorégraphique.

Deuxième voie originale, le modèle d'action que nous avons étudié qui, au sein des politiques publiques, est à la fois familier et hérétique. Du côté de la familiarité se trouvent tous les objectifs que s'assigne le programme, autour de l'artification dont nous avons parlé. La Fondation de France se positionne sur un créneau certes peu considéré par les politiques publiques (le hip-hop), mais elle le fait, aux côtés de La Villette, selon un esprit très proche de la démocratisation culturelle à la française. Finalement, il arrive au hip-hop, au démarrage de IADU, ce qui se produit à l'origine de l'installation des DRAC sur le territoire français, où celles-ci puisaient dans le vivier d'acteurs repérés par l'administration de la Jeunesse et des Sports ceux qui seraient leurs ressortissants. Mais si les objectifs sont convergents, la

façon de les mettre en œuvre tranche avec les méthodes ministérielles. La personnalisation des responsabilités, autour de la personne de la conseillère, est équivalente à celle de médiateur dans le programme Les Nouveaux Commanditaires. Mais nous ne sommes pas dans le même contexte artistique, et c'est la raison pour laquelle cette personnalisation mériterait d'être interrogée dans sa pertinence et ses limites.

La troisième voie originale concerne la double portée instrumentale et symbolique du programme. En eux-mêmes, les instruments développés (coproduction, diffusion, formation, résidences) ne sont pas originaux. Leur évolution l'est davantage, et leur utilité ressort nettement des entretiens réalisés. Mais c'est surtout l'articulation entre leur valeur d'usage et leur portée symbolique qui est intéressante et nouvelle, nous semble-t-il.

Au-delà de leur efficacité programmatique, il y a au moins trois valeurs qui se profilent. Elles s'attachent d'abord à l'identité du lieu : La Villette identifie et qualifie, au sein du milieu des cultures

urbaines et au-delà. Elles touchent ensuite à l'identité des partenaires : la Fondation de France dispose d'une aura distinctive, et d'une image un peu décalée par rapport au milieu du hip-hop où elle intervient. Ce décalage est en soi symboliquement intéressant. La SACD perçoit l'échange politique d'une façon assez comparable. D'un côté, elle accrédite, par son existence même, l'identité artistique de ses bénéficiaires, les auteurs. D'un autre côté, elle étend sa légitimité à un espace de création où elle a peu de repères.

La valeur symbolique s'attache enfin au style d'action, à son caractère personnaliste, à proximité des bénéficiaires et à contre-courant d'une certaine idéologie du gouvernement à distance, à partir d'indicateurs, de tableaux de bords et d'appels à projet.

Dans ces échanges symboliques, le hip-hop sert donc autant qu'il est servi, à l'image de toute la dynamique de l'action publique en matière de culture ; une interaction symbolique qui peut ouvrir aussi bien sur l'instrumentalisation que sur l'émancipation.



APRILL C., DJAKOUANE A., 2007, *Les conditions de l'encadrement professionnel des pratiques de danse hip-hop*, Rapport d'étude pour le Ministère de la Culture et de la Communication, EHESS (laboratoire du SHADyC).

Aprill C., Djakouane A., Nicolas-Daniel M., 2013, *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, Paris, L'Harmattan.

AZAMBRE, L., 2016, *L'évolution du hip-hop depuis sa naissance des États-Unis à la France. Actions Publiques menées vers la danse hip-hop en France*, Mémoire ESARTS, 175 P.

BAZIN H., 2008 [1995], *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer.

BECKER H., 1988 [1982], *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BOLTANSKI L., CHIAPELLO E., 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard.

BOURDIEU P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

BOURDIEU P., 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.

BOURDIEU, P., 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard

BRENNER N., 2013, *Implosions/Explosions: Towards a Study of Planetary Urbanization*, Berlin, Jovis.

BUREAU M.C., PERRENOUD M., SHAPIRO R., 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

CAUNE J., 2006, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

CHORON-BAIX C., 2000, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui », *Ethnologie Française*, XXX, 3, p. 357-360

DELACHET J., BROUILLY P., 1997, « Danse : le hip-hop et le théâtre de la danse contemporaine », *Revue EP & S*, n° 263, janvier.

DISDIER, E., 2011, *Pour une actualisation du regard sur la danse hip-hop. Note de synthèse*, Ministère de la Culture et de la Communication, 26 P.

DONNAT O., 1996, *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Découverte.

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

GERMAIN-THOMAS, P., 2012, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, coll. *La Culture en questions*

GOFFMAN, E., 1975, *Stigmate. Les usages sociaux du handicap*, Paris, Éditions de Minuit [1963]

GUY J.-M., 1991, *Les publics de la danse*, Paris, La Documentation Française.

HAMMOU K., 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.

HEINICH N., SHAPIRO R., 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, Éditions de l'EHESS.

HOGGART R., 1970 [1957], *La culture du pauvre*, Paris, Minuit.

JESU L., 2016, *L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*, Doctorat de Sociologie, sous la direction de M. Kokoreff et J.-M. Seca, Université de Lorraine, juin 2016, 506 P.

LAFARGUE de GRANGENEUVE L., 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

LAFARGUE de GRANGENEUVE L., SHAPIRO R., KAUFFMANN I., 2008, « Cultures urbaines, territoires et action publique », Rapport au ministère de la Culture et de la Communication, Paris, octobre, p. 6.

LAZZAROTO M. & CORSANI A., 2009, *Travailler dans le secteur du spectacle: les intermittents*, in BUREAU M.-C., PERRENOUD M. & SHAPIRO R., *op. cit.*, pp. 95-108; et MENER P.M., 2011, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, EHESS.

LE GOFF, J.-P., 2016, *Malaise dans la démocratie*, Paris, Stock.

LEVERATTO J.-M., 2000, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*. Paris, La Dispute.

MENER P.-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Le Seuil.

MENER P.M., 2011, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, éd. de l'EHESS.

MOÏSE C., 2004, *Danse hip-hop respect*, Montpellier, Indigène Éditions.

MOÏSE C., 2006, « La danse hip-hop d'un bord à l'autre de l'Atlantique », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 60, p. 939-950.

MOULIN R., 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

NÉGRIER E. (dir.), 2006, *Une politique culturelle privée en France? Les Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France (1991-2004)*, Paris: L'Harmattan, col. *Logiques Sociales*.

NÉGRIER E., 2013, « Les Nouveaux commanditaires. Politique et Société », dans (collectif) *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux Commanditaires*, Dijon: Presses du Réel, p. 753-768.

PABON J., 1999, « Physical Graffiti. The History of Hip-Hop Dance », DaveyD.com: <http://www.webcitation.org/5q4R2fdUk> (consulté le 10 novembre 2016).

PASSERON J.-C., 1990, *Le raisonnement sociologique. Espace non poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan.

RANNOU J., ROHARIK I., 2009, « Vivre et survivre sur le marché de la danse », in BUREAU M.-C., PERRENOUD M. & SHAPIRO R., 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, pp. 109-126.

RANNOU J., ROHARIK I., 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française.

SABATIER P.A., 1998, « The advocacy coalition framework: revision and relevance for Europe », *Journal of European Public Policy*, 5(1), pp. 98-130.

SHAPIRO R., 2004, « L'émergence d'une critique artistique: la danse hip-hop », *Revue Sociologie de l'art*, n° 1 opus 3, p. 15-48

SHAPIRO R., 2004, « Qu'est-ce que l'artification? », communication au XVII^e congrès de l'ALSIF, comité 18, Tours juillet, 9 P.

SHAPIRO R., KAUFFMANN I., Mc CARREN F., 2002, *La danse hip-hop. La transfiguration du hip-hop. Élaboration artistique d'une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique du Ministère de la Culture et de la Communication, 206 P.

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

VERNAY M.-C., 2011, *Le Hip-Hop*, Arles: Actes Sud Junior.

COMPAGNIES COPRODUITES PAR IADU (1998-2015)

1998

C^{ie} Aktuel Force, Gabin Nuissier — « Pyramide »
C^{ie} Franck II Louise — « Instinct Paradise »
C^{ie} Käfig, Mourad Merzouki — « Récital »
C^{ie} Pambe Dance, Jean-Claude Pambé Wayack — « Francs tireurs »

1999

C^{ie} Choream, Stéphanie Nataf et José Bertogal — « Epsilon »
C^{ie} Révolution, Anthony Egéa — « Noir et Blanc »
Tony Maskot — solo « La Vie »
C^{ie} A'Corps, Olé Khamchanla et Karim Amghar — « Rencontre »
C^{ie} Quintessence, Nabil Saoudi — « Féminin Masculin »
C^{ie} Y-Kanji, Rabah Mahfoufi et Didier Firmin — « Rê-Harakhté »

2000

C^{ie} Alexandra N'Possee, Abdenour Belalit et Martine Jaussen — « Traces »
C^{ie} Franck II Louise — « Drop it! »
C^{ie} A'Corps, Olé Khamchanla et Karim Amghar — « Paroles d'une vie »
C^{ie} Funk Attitude, Jean-Pierre Douterluigne — « Babel Hop »
C^{ie} Funk Attitude, Jean-Pierre Douterluigne — « Coup de Pompe »
C^{ie} Force 7, Guy Sembe — « La Légende »
Tony Maskot- solo — « La Vie »
C^{ie} Saïence Quintet, Aurélien Kairo — « Artmonie »

2001

C^{ie} Des Equilibres, François Berdeaux — « Des Equilibres »
C^{ie} Black Blanc Beur, Christine Coudun — « Défilles »
C^{ie} Melting Spot, Farid Berki — « Atomixité »
C^{ie} Sodapop, Sodapop Jeanville — solo « www.dépend-danses.diffractions »
C^{ie} Boogie Saï, Max-Laure Bourjolly — « Virtualité ou illusion... »
C^{ie} Alexandra N'Possee, Abdenour Belalit et Martine Jaussen — « Apparences »
C^{ie} Hors Série, Hamid Ben Mahi — « Édition spéciale »
C^{ie} Olympic Starz, Abdul Djouri — « Metamorphosis »

2002

C^{ie} Malka, Bouba Landrille Tchouda — « Parole de Vent Parole de sable »
C^{ie} De Fakto, Aurélien Kairo — « D.Connecté »
C^{ie} Le Rêve de la Soie, Patrick Servius — « La rage d'être »
C^{ie} A'Corps, Karim Amghar — duo « Symbiose »
C^{ie} Azaria, Claise M'Passi — « L'ombre d'Achille »
Collectif Jeu de Jambes — « À l'ancienne »
C^{ie} Hors Série, Hamid Ben Mahi — solo « Chronics »
C^{ie} Farid'O, Farid Ounchiouene — « Syntracks »

2003

C^{ie} Franck II Louise — « 1 st Konnection »
C^{ie} Y-Kanji, Rabah Mahfoufi et Didier Firmin — « Time to be free »
C^{ie} Quality Street, Thierry Martinvalet dit Nasty — « Poupées de rêve »
Brahim Bouchelaghem — « Zahrbat »
C^{ie} Black Blanc Beur, Christine Coudun — « XY Z »
C^{ie} Mayada, Chaouki Saïd — « Versus »
C^{ie} Ego, Eric Mezino — « E.Go »
C^{ie} Farid'O, Farid Ounchiouene — « Syntracks »
C^{ie} S'Poart, Mickaël Le Mer et Pierre Bolo — « Etre Ange »

2004

C^{ie} Hors Série, Hamid Ben Mahi — « Sékel »
C^{ie} Franck II Louise — « Konnecting Souls »
C^{ie} Farid'O, Farid Ounchiouene — « Juste avant les forêts »
C^{ie} Onstap, Hassan Razak — « Opus 2 »
C^{ie} Alexandra N'Possee, Abdenour Belalit et Martine Jaussen — « Gadji »
C^{ie} C'Mouvoir, Céline Lefèvre — « Nuance »
C^{ie} A'Corps, Olé Khamchanla et Karim Amghar — « Deuxième temps mémoire »
C^{ie} Kadia Faroux — « Le silence des hommes »
C^{ie} Najib Guerfi — « Orphée »
C^{ie} Des Equilibres, François Berdeaux — « Patchwork »
Sim'hamed Benhalima — solo « Troubles Intérieurs »
C^{ie} Black Blanc Beur, Christine Coudun — « XY Z »
Brahim Bouchelaghem — « Zahrbat »

2005

C^{ie} Chute Libre, Pierre Bolo — « Living Room Orchestra »
C^{ie} D-Way, Bernard Wayack Pambe — « L'Étranger »
C^{ie} EthaDam, Ibrahima Sissoko — « Révalité »
C^{ie} GestueLLe, Sabine Samba — « Rétroviser »
C^{ie} Hamalian's, Ibrahima Sissoko et Tip — « Abscisse »
C^{ie} La Rualité, Bintou Dembélé — « Rêve L Toi »
C^{ie} par Terre, Anne Nguyen — « Racine Carrée »
C^{ie} Révolution, Anthony Egéa — « Soli »
C^{ie} Uzumé, Claire Moineau — « Namasté »

2006

C^{ie} Black Blanc Beur, Christine Coudun — « T'es Trois »
C^{ie} Mémoires Vives, Yan Gilg — « À nos morts »
C^{ie} Wanted Posse, Ousmane Sy et Njagui Hagbé — « Transe »
C^{ie} LosAngeS, Stéphanie Nataf — « Zou »
C^{ie} Mayada, Chaouki Saïd — « Pandore »
C^{ie} EthaDam, Ibrahima Sissoko — duo « Liaisons »
C^{ie} Farid'O, Farid Ounchiouene — « Exil(s) »
C^{ie} A'Corps, Karim Amghar — « Second souffle »
C^{ie} Hip Tap Project, Leela Petronio — « Tapage Nocturne »
C^{ie} A'Corps, Olé Khamchanla — « Kham »
C^{ie} De Fakto, Aurélien Kairo — « J'arrive »
C^{ie} Des Equilibres, François Berdeaux — « Ma vie, mon œuvre, mon pédalo »
C^{ie} Chute Libre, Pierre Bolo — « Genesis »

2007

C^{ie} Ultimatum Step, Delphine et Jean-Pierre Keclard — « Un à Uns »
C^{ie} Kadhy Fofana — « L'Autre »
C^{ie} par Terre, Anne Nguyen — « Keep It Funky, live! »
C^{ie} Les Associés Crew, Babacar Cisse — « Etre et renaître »
C^{ie} Zahrbat, Brahim Bouchelaghem — « El Firak »
C^{ie} Onstap, Hassan Razak — « Parce qu'on va pas lâcher »
C^{ie} X-Press, Abderzak Houmi — « Trois au cube »
C^{ie} Clash 66, Sébastien Ramirez et Raphaël Hillebrand — « Seuls ensemble »
C^{ie} Stylistik, Abdou N'gom et Clarisse Veaux — « En vis-à-vis »
C^{ie} Uzumé, Claire Moineau — « Crescendo »
C^{ie} KLP, Brice Bernier et Sofian Jouini — « Insolents solistes »
C^{ie} Choream, José Bertogal — « Mulata »
C^{ie} XXe Tribu, François Lamargot — « Horizons »
C^{ie} Second Souffle, Azdine Benyoucef — « Trans'Mission »
C^{ie} Danse de l'Olivier Théâtre — « Réminiscence »
C^{ie} A'Corps, Karim Amghar — « Miroir de l'âme »
C^{ie} Daruma, Milène Duhameau — « Sous haute sécurité »

2008

C^{ie} De Fakto, Aurélien Kairo et Abderzak Houmi — « La Belle Affaire» C^{ie} GestueLLe, Sabine Samba — « De l’Autre Côté» C^{ie} Styl’O’Styl, Redouane Gadami — « À contresens» C^{ie} Mira, Sébastien Vela Lopez — duo « Mira» C^{ie} Magali Duclos — « Comment Shiva» C^{ie} Farid’O, Farid Ounchiouene — « Mistero Buffo» Collectif 2 Temps 3 Mouvements, Mathieu Desseigne et Nabil Hemaïzia — « La Stratégie de l’Echec» C^{ie} Magic Electro, Christophe Roser — « Case Départ»

2009

C^{ie} Kadia Faraux, Kadia Faraux — « Tartuffe(s)» C^{ie} A feu doux — « Les cinq roux» C^{ie} Pyramid — « Le Chantier» C^{ie} Danse en l’R — « Le Blanc entre les mots» C^{ie} EGO – Eric Mezino — « Projet Milk hip-hop» C^{ie} S’Poart, Mickaël Le Mer — « Mistero Buffo» C^{ie} Dkbel — « La Famille zappapatamo» C^{ie} Engrenage – Marie Houdin— « Roots» C^{ie} Mood / RV6K — « Franchir Allégrement» C^{ie} Elolongué – Marguerite Mboulé — « Bouches cousues» C^{ie} 6ème sens – Mohammed Ider & Najib Oueladj — « Qui j’étais demain» C^{ie} Les Associés Crew – Boubacar Cissé — « Le Syndrôme de l’Exilé» C^{ie} Stylistik — Clarisse Veaux & Abdou N’Gom — « Entre deux» C^{ie} Rualité – Bintou Dembélé — « Mon appart en dit long» C^{ie} Shonen – Eric Minh Cuong Castaing — « Kaiju» C^{ie} Magali Duclos – Magali Duclos — « De temps en temps»

2010

Coup de pouce C^{ie} Variations, David Rodriguez – « Variations pour un homme seul» C^{ie} Onstap – Mourad Bouhlali & Hassan Razak « My God» C^{ie} Stylistik — Clarisse Veaux & Abdou N’Gom — « A ton image» C^{ie} Chute Libre – Pierre Bolo — « La Cuisine de Pan» C^{ie} AR – Sonia Duchesne « Last.minute.org» C^{ie} Cool Spirit — « Les Evadés»

Aide à l’écriture

C^{ie} Uzumé – Claire Moineau — « Vertige d’Elle» / Pierre Notte C^{ie} Clash 66 – Honji Wang & Sébastien Ramirez « Monchichi» / Vincent Rafis C^{ie} KLP – Sofian Jouini — « A tour of duty» / Djinn Carrénard

Chorégraphes confirmés

C^{ie} Par Terre — « Promenade Obligatoire» C^{ie} Mood / RV6K — « Franchir Allégrement»

2011

Coup de pouce

C^{ie} Mira – Yvonne Hoareau & Sébastien Véla Lopez « Cuerpo» Iffra Dia « hors Jeux !» C^{ie} Subterfuge – Laureline Gelas — « 6 grammes d’âme» C^{ie} A’Corps – Valentine Nagata Ramos — « Sadako» C^{ie} La Vérité n’est sûrement pas ici – Magali Duclos « Là-Haut» Association Genôm – Aragorn Boulanger — « L’un de nous deux» C^{ie} Du Nord au Sud – Ibrahim Diame — « Dak Ness»

Aide à l’écriture

C^{ie} Ascendance Hip hop – Arthur Harel — « Fragment» / Rémi Devos C^{ie} Danss6T – Bouziane Bouteldja — « Altérité» / Caroline Lamaison

Chorégraphes confirmés

C^{ie} Point Zéro – Delphine Caron — « 4 Sounds» C^{ie} Zahrbat – Brahim Bouchelagem — « Hiya»

2012

Coup de pouce

C^{ie} Daruma — Milène Duhameau — « Zones d’ombres» C^{ie} Rualité – Bintou Dembélé — « Z.H.» C^{ie} Kusma – Collectif Undercover — « Sakalapeuch» Camin Aktion – Kenji — « Sans re-père» Association Garde Robe – Mustapha Saïd Lehlouh — « Wild Cat» Association U.V.M. – Lowriz Van Truong — « L’Ego trip» Association Garde Robe – John Degois – « Chamaillerie» C^{ie} Anothai – Thô Anothai —« Ikoto»

Aide à l’écriture

C^{ie} 6^e Dimension – Séverine Bidaud — « Satisfaite ou remboursée» / Muriel Henry

Chorégraphes confirmés

C^{ie} S’Poart – Mickaël Le Mer « Instable» C^{ie} Clash 66 – Honji Wang & Sébastien Ramirez — « Borderline»

2013

Coup de pouce

C^{ie} Burn Out – Jann Gallois « P=mg» C^{ie} Swaggers – Marion Motin « In the middle» Association Moov’n aktion – Ousmane Sy — « Motherland» C^{ie} Chriki’z – Amine Boussa — « l’Inizio» C^{ie} Pokemon Crew – Moncef Zebiri « Impressions» C^{ie} Mira – Yvonne Hoareau & Sébastien Véla Lopez « D’une rive à l’autre» C^{ie} MimH – Hamid El Kabouss « Hachia» XX^e Tribu – François Lamargot — « Gardien du temps» C^{ie} Dyptik – Souhail Marchiche & Mehdi Meghari « Dyptik» C^{ie} KLP – Sofian Jouini — « French connexion» C^{ie} Kiblos – Tishou Aminata Kane — « Révélation – Intérieur»

Aide à l’écriture

Association Garde Robe — Michel Onomo — « 7 th Elements» / Jacques Chorégraphes confirmés C^{ie} Shonen – Eric Minh Cuong Castaing — « Lil Dragon» Amala Dianor « Parallèle»

2014

Association Garde Robe – Ousmane Sy « Fighting Spirit» Association Garde Robe – Les Rookies — « Underdogs» Association Artzybrides – Mélanie Sulmona — « Petite danse contre l’oubli» C^{ie} Uzumaki – Valentine Nagata Ramos — « je suis TOI» Association Mouvmatik – Philippe – Almeida « Boots» Les Associés Crew – Boubacar Cissé —

« An American Dream»

C^{ie} Dans6T – Bouziane Bouteldja — « Réversible» Association Garde Robe – John Degois — « Ma nuit américaine» C^{ie} Anothai – Thô Anothai — « Ô» Let’s Dance – Hakim Hachouche — « Philosophie des formes symboliques» C^{ie} burnOut – Jann Gallois — « Diagnostic F 20.9» Association Riposte – Didier Firmin — « Run’essence» C^{ie} Mira – Yvonne Hoareau & Sébastien Véla Lopez — « idiomas et Araminta» Association Garde Robe – Johanna Faye & Mustapha Saïd Lehlouh — « Iskio» Association Garde Robe – Hugo Lumengo – DC Vortex « Tribute»

2015

Eazy dans la vie – Valentina Cossu & Fabrice Mahicka — « D’où l’oiseau» Association Ascendance hip-hop – Claire Moineau — « Descendance» C^{ie} KLP – Brice Bernier — « e-nondation» C^{ie} Stylistik – Abdou N’Gom — « Résistances» Association Garde Robe – Michel Onomo — « Ghost flow» C^{ie} Swaggers – Marion Motin « Dharani» Association Garde Robe – Ismaera Takeo Ishii — « Ki Do Ai Raku» Favela C^{ie} – Leïla K & George Cordeiro — « Du bout des yeux» C^{ie} 6ème Dimension – Séverine Bidaud — « Dis, à quoi tu penses ?» Association Garde Robe – Kim Ma Sellu — « Steppe by step» Association Garde Robe – Linda Hayford — « Shapeschifing» Association Garde Robe – Iffra Dia — « 3.0» Association Moov’n’aktion – Blondy Mota-Kisoka — « 3.0»

ANNEXE II

LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES

N°	NOM	INSTITUTION DE RATTACHEMENT			
1	François Duval	Ministère de la Culture	28	Ousmane Baba Sy	Chorégraphe
2	Christine Chalas	Maison des Métallos – ex-IADU	29	Bouziane Boutelja	Chorégraphe
3	Muriel Morvan	Scène Nationale de Sète – ex IADU	30	Jean-Pierre Thorn	Réalisateur
4	Florence Castera	Consultante – ex Fondation de France	31	Isabelle Condemine	Caisse des Dépôts et Consignations
5	Solange Dondi	Réseau-en-Scène – ex ONDA	32	Bouzid Ait Atman	Chorégraphe
6	Thomas Raymond	Attitude-BOTY	33	François Lamargot	Chorégraphe
7	Jean-Paul Montanari	Festival Montpellier Danse	34	Isabelle Clarençon	Chorégraphe
8	Anita Mathieu	Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis	35	Aragorn Boulanger	Chorégraphe
9	Elisabeth Disdier	Ministère de la Culture	36	Séverine Bidaud	Chorégraphe
10	Christine Schell	Ministère de la Culture	37	Mohamed Ider	Chorégraphe
11	Marianne Boasson	Administratrice – La Villette	38	Laureline Gelas	Chorégraphe
12	Anne Courtilly	Chargée de production – La Villette	39	Michel Onomo	Chorégraphe
13	François Hers	Fondation de France	40	Farid Berki	Chorégraphe
14	Claudine Moïse	Université de Grenoble	41	François Berdeaux	Chorégraphe
15	Céline Chatelain	Ville et Théâtre municipal de Morteau	42	Éric Mézino	Chorégraphe
16	Kader Attou	Chorégraphe – CCN de La Rochelle	43	Thô Anothai	Chorégraphe
17	Hamid El Kabouss	Chorégraphe	44	Sofian Jouini	Chorégraphe
18	Patrice Barthès	Chorégraphe	45	David Phiphak	Chorégraphe
19	Hervé Parent	Directeur adjoint de la <i>Casa Musicale</i>	46	Azdine Ben Youcef	Chorégraphe
20	Philippe Mourrat	Maison des Métallos – ex Villette	47	Gabin Nuissier	Chorégraphe
21	Régis Plaud	Conseiller pour la danse, ONDA	48	Pierre Bolo	Chorégraphe
22	Anne-Marie Bourouilh	Fédération Française des MJC	49	Rabah Mahfoufi	Chorégraphe
23	Chloé Le Nôtre	Conseillère IADU – La Villette	50	Julie Dossavi	Chorégraphe
24	François Pouthier	IDDAC – Culture & Départements	51	Catherine De Luca	CGET
25	Catia Riccaboni	Fondation de France	52	Florian Nicolas	Axes Sud – ex. IADU
26	Isabelle Dellavalle	Chargée de production – La Villette	53	Clémence Bouzitat	SACD
27	Anne Nguyen	Chorégraphe	54	Céline Gallet	Garde Robe



Photographies

Enrico Bartolucci
Jody Carter—AVJC
WilliamK

—

Design graphique

BURO-GDS/ Elamine Maecha

Typographies

Garaje / Thomas Huot-Marchand
Source Sans Pro / Paul D. Hunt

—

© IADU, 2017