

LA LÉGITIMATION ARTISTIQUE DE LA DANSE HIP-HOP ET DU
CIRQUE CONTEMPORAIN, UN EFFET DE
L'INSTITUTIONNALISATION DE PRATIQUES CULTURELLES
« POPULAIRES »

Marie-Carmen Garcia

Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF) | « Informations sociales »

2015/4 n° 190 | pages 92 à 99

ISSN 0046-9459

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-92.htm>

Pour citer cet article :

Marie-Carmen Garcia, La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque
contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles
« populaires », *Informations sociales* 2015/4 (n° 190), p. 92-99.

Distribution électronique Cairn.info pour Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF).
© Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF). Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Partie 3



ARTS ET CULTURE, INSTRUMENTS DE COHÉSION SOCIALE

Partie 3

La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles « populaires »

Marie-Carmen Garcia

Contrepoint : *Activations artistiques*

Caroline Helfter

Entretien

« Le théâtre permet de regarder des choses violentes sans souffrir comme on souffre dans la vie »

Entretien avec Joël Pommerat par Jérôme Minonzio et Marielle Hubert

Les médiathèques pour tous ?

Cécile Rabot

Contrepoint : *Pourquoi brûle-t-on les bibliothèques ?*

Pierre Grelley

La médiation : un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique ?

Antoine Hennion

La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles « populaires »

Marie-Carmen Garcia – sociologue



Ces dernières décennies, la décentralisation aidant, l'intérêt pour les « arts mineurs » et le spectacle vivant a donné une légitimité artistique à des pratiques culturelles dites « populaires ». Le hip-hop et le cirque, notamment, ont bénéficié du soutien des pouvoirs publics. Cette institutionnalisation a profondément transformé ces pratiques dont certaines ont accédé au rang de formes d'art contemporain, renforçant la distinction entre art « savant » et « populaire ».

Les recherches sociologiques sur l'art ont longtemps privilégié l'étude des secteurs les plus avancés du champ artistique : hauts lieux de production et de reconnaissance culturels, artistes renommés et œuvres légitimes. Ces travaux montrent comment les principes de la culture légitime relèvent d'un goût esthétique qui se construit en faux par rapport à la recherche du plaisir simple, de la forme, de la performance corporelle, etc. Le goût « pur », dit Pierre Bourdieu, invite à abandonner la sensation et le plaisir immédiats, ou le goût pour le sensationnel, pour adopter un discours construit, réfléchi, ayant pris ses distances vis-à-vis de l'expérience pratique spontanée alors perçue comme étant facile, gratuite, simple, sans profondeur, tape-à-l'œil et comme la perte du sujet dans l'objet (Bourdieu, 1979, p. 565-585). La thèse de la légitimité culturelle fondée par ces analyses conçoit alors les formes et objets esthétiques « populaires » (c'est-à-dire ne répondant pas à l'appétence des dominants) comme dominés, autrement dit dépendants des jugements esthétiques dominants. Les productions artistiques « populaires » sont, dans cette perspective, hétéronomes.

Depuis quelques années, plusieurs sociologues explorent les marges de l'art (musiques amplifiées, performances artistiques, musiques « traditionnelles », « art brut », etc.) et ont mis en évidence les limites de l'approche élaborée par Pierre Bourdieu, apportant une contribution importante au débat ouvert par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron (1989) à propos de la relative autonomie des « cultures populaires ». Selon eux, les formes d'expression ou d'inventivité non reconnues comme des « chefs-d'œuvre » ne sont pas toujours

écrasées par les normes esthétiques dominantes, elles ne sont pas forcément toujours non plus de pâles imitations de l'art légitime, elles ne s'y réfèrent pas non plus systématiquement : la culture des dominés n'est pas toujours une culture dominée (Détrez, 2014, p. 33-56).

Dans le cadre des recherches qui revisitent les thèses de la domination culturelle, les analyses des processus de légitimation artistique permettent d'examiner les manières dont s'opèrent des passages du « populaire » au « légitime » dans le cas de certaines pratiques issues de milieux sociaux dominés. L'objet de cet article est de mettre en évidence des logiques institutionnelles de valorisation artistique de pratiques physiques originellement tournées vers la performance corporelle ou le divertissement et orientées, par la suite, partiellement du moins, vers la création d'œuvres artistiques par une intervention institutionnelle s'opérant à deux niveaux : la transformation des dispositions des pratiquants issus de milieux populaires, d'une part, et l'intégration des techniques corporelles et des pratiques physiques dans la création d'œuvres, d'autre part. Notre propos prend appui sur l'étude de l'institutionnalisation de la danse hip-hop (Faure et Garcia, 2005) d'une part et des arts du cirque (Garcia, 2011) d'autre part. La première partie du texte est consacrée aux modalités d'entrée de la danse hip-hop dans l'univers de la culture « légitime » et insiste sur les effets de la socialisation institutionnelle des jeunes danseurs issus de quartiers populaires. La seconde partie concerne le processus de légitimation culturelle du cirque contemporain et s'attache prioritairement à montrer comment des pratiques issues d'une forme de divertissement populaire – le cirque traditionnel – participent de l'élaboration d'une forme émergente d'art contemporain.

La danse hip-hop : « défi » versus chorégraphie

En France, le hip-hop a été introduit, en 1981/1982, par une radio qui proposait une émission sur les mouvances culturelles nord-américaines. En 1984, portée sur les plateaux télévisés, l'émission connut un vif succès auprès des jeunes des quartiers populaires. Ils se reconnaissaient dans cette culture venue du Bronx qui les incitait à *breaker* ⁽¹⁾ et *smurfer* ⁽²⁾ selon une logique du « défi entre pairs » (Moïse, 1999). Dans le sillage des émeutes urbaines de 1981, cet engouement fut appréhendé, par des éducateurs et des élus locaux, comme un levier propice à l'insertion de jeunes qu'ils percevaient comme étant en désaffiliation sociale.

En outre, le contexte politique était marqué par le développement du ministère de la Culture de Jack Lang (dont le budget a doublé en 1982) et par l'intérêt que le ministre portait à la fois à la danse contemporaine et aux « arts mineurs ».

Tandis que l'administration se décentralisait, des efforts conséquents étaient ainsi faits pour la formation et la professionnalisation dans de nombreux domaines culturels et artistiques. La rencontre de la danse hip-hop avec les politiques culturelles se concrétisa au début des années 1990, avec la mise en place de

“La rencontre de la danse hip-hop avec les politiques culturelles se concrétisa au début des années 1990 (...)”

formations à visée professionnelle pour des danseurs hip-hop confirmés et avec l'ouverture, en 1991, des studios du Théâtre contemporain de la danse (TCD) des groupes de danse hip-hop. L'entrée de la danse hip-hop dans le monde chorégraphique signifia le début d'une profonde transformation des manières de pratiquer et de concevoir cette danse. Notamment, sa reconnaissance par les institutions culturelles, puis socio-éducatives et scolaires a induit un passage du « défi » à la création scénique.

En effet, le soutien et l'encadrement institutionnel de groupes de jeunes amateurs souhaitant se professionnaliser en danse hip-hop a consisté en un véritable travail de transformation des dispositions ⁽³⁾ relatives à la « culture de rue », pour orienter les danseurs à la fois vers une danse moins compétitive et plus chorégraphiée et vers l'élaboration d'un ethos fondé sur des valeurs d'autonomie et de responsabilité individuelle. Une part importante du processus institutionnel de socialisation visait ainsi à amener les jeunes à rompre avec la culture de rue informelle et l'entraînement entre soi. Quand un groupe de danseurs s'inscrivait dans une structure socioculturelle (ou socio-éducative), il se constituait en association et il était invité à mener des projets, comme la participation à une manifestation artistique ou à une compétition, ainsi qu'à suivre régulièrement des formations en danse le rapprochant de la chorégraphie et de l'apprentissage pédagogique. Parallèlement à ce travail sur le groupe, les animateurs conduisaient un travail de socialisation individualisé consistant à mettre en œuvre un projet personnel pour chaque jeune danseur.

Les modalités de la socialisation institutionnelle ont alors engagé des normes d'individuation : être un « propriétaire » de soi et de son corps, de ses capacités de travail et d'autonomisation, faisant « contrat » avec les autres. Les ressorts de la socialisation activant la logique du projet sont, d'une part, la recherche d'une « autonomie individuelle » passant par un raccrochage avec la logique scolaire (pouvoir investir une formation si on a arrêté l'école) et/ou avec le marché de l'emploi (la priorité étant donnée à une formation) et, d'autre part, l'apprentissage de l'« autonomie » et de la prise de « responsabilité » collectives (mais sous le contrôle des animateurs).

Ces orientations pédagogiques avaient aussi, et ont toujours, pour but explicite d'éloigner les jeunes hommes des tentations de « l'économie parallèle », souvent évoquée par les responsables institutionnels à propos des quartiers populaires urbains. L'objectif implicite consiste, quant à lui, à apprendre aux jeunes danseurs à ajuster leurs désirs aux possibles plus réalistes que ces acteurs institutionnels envisagent pour eux. Paradoxalement, les conditions favorables à cet ajustement dépendent de conditions sociales et matérielles d'existence qui induisent des dispositions à accepter ces règles institutionnelles et, de ce fait, à se projeter dans la logique du projet, même si c'est pour réduire ses propres ambitions relatives au gain perçu ou perceptible dans le court terme, en gagnant une compétition et en prouvant ainsi que l'on est « le plus fort ». De fait, les danseurs les plus opposés

à cette projection de soi dans un avenir qui, de plus, n'est pas spécifiquement désiré, sont ceux qui sont les plus dépourvus socialement et scolairement et qui, parallèlement, sont amateurs des *battles* (compétitions de danse) et intéressés par les gains (surtout symboliques) qu'ils peuvent en espérer à court terme.

Le cirque contemporain : « divertissement » versus création

Les politiques culturelles des années 1980 ont également contribué à la montée en puissance d'une nouvelle forme artistique, le cirque contemporain, enraciné dans le théâtre de rue des années 1970 et empruntant des techniques physiques et corporelles au cirque traditionnel. L'entrée en disgrâce de ce dernier face à la concurrence du music-hall à grand spectacle et du cinéma conduisit en 1974 Alexis Gruss et Sylvia Montfort, d'une part, et les époux Pierre Étaix et Annie Fratellini, d'autre part, à démocratiser les apprentissages des techniques de cirque en créant les premières écoles de cirque ⁽⁴⁾. Celles-ci marquèrent un tournant dans l'histoire du cirque, dont l'art s'était toujours transmis au sein des familles circassiennes. Leur création concorda avec l'affranchissement des « arts de la piste » du ministère de l'Agriculture et leur intégration dans le ministère de la Culture en 1978. Néanmoins, ces écoles demeurèrent fidèles à leurs origines et veillèrent à la sauvegarde d'un patrimoine culturel artisanal. En ce sens, l'inauguration de ces lieux de formation ne signifia pas une franche rupture avec la tradition du cirque mais plutôt une adaptation à un marché en perte de vitesse.

“ Les politiques culturelles des années 1980 ont également contribué à la montée en puissance d'une nouvelle forme artistique, le cirque contemporain (...). ”

Parallèlement à la création de ces écoles, des comédiens issus de la mouvance de Mai 68 inventèrent, à partir de leur expérience de la rue, le « nouveau cirque ». Ils s'efforcèrent de réaliser l'idéal de la troupe de théâtre populaire associé au nomadisme et au travail en communauté. Les projets de transformation des formes théâtrales existantes (et dans une moindre mesure des formes chorégraphiques) intégrant des pratiques de saltimbanques – cracheurs de feu, acrobatie... – ont connu plusieurs appellations au fil du temps. Nommées tout d'abord « nouveau cirque » par les artistes, elles sont aujourd'hui connues sous les appellations « arts du cirque », « arts de la piste », « cirque de création » ou « cirque contemporain ».

La création en 1985 du Centre national des arts du cirque (Cnac) à Châlons-en-Champagne, par le ministre de la Culture et de la Communication et son directeur du théâtre et des spectacles, a montré la volonté de l'État de consacrer le cirque contemporain. Quelques années plus tard, cette institution, dont la vocation est la professionnalisation des artistes, s'est dotée d'une École nationale d'enseignement des arts du cirque (Enac) à Rosny-sous-Bois. Dans cette institution, les logiques scripturales de la chorégraphie, de la dramaturgie et de la scénographie (ordonnancement spatial et temporel des numéros, des mouvements et des artistes, mise en scène de discours et de récits) ⁽⁵⁾ qui

fondaient un rapport réflexif à la pratique (codification, organisation, analyses des mouvements et des numéros) marquèrent des ruptures avec des apprentissages pratiques autodidactes et entre pairs que l'on pouvait trouver dans les deux premières écoles fondées en 1974. Dans les écoles de cirque contemporain, on a affaire en effet à une scolarisation du cirque supposant « *le préalable de la codification des savoir-faire (l'invention d'un système de notation est la condition et la conséquence de la transmission scolaire) qui contribue à l'objectivation des pratiques et, de ce fait, à la codification du droit d'entrée* » (Mauger, 2006, p. 245).

En 1996, les représentations du spectacle *Le Cri du caméléon*, dirigé par Josef Nadj ⁽⁶⁾ et réalisé par la septième promotion des élèves du Cnac, rencontrèrent un vif succès. Convoquant danse, théâtre et acrobatie, ce spectacle inaugura une nouvelle phase dans l'histoire du cirque, caractérisée par la signature des œuvres. Une place centrale fut alors donnée au créateur du spectacle alors que, jusque-là, les spectacles étaient considérés comme des œuvres collectives. Les fondateurs de compagnies de « nouveau cirque », en effet, n'avaient pas apposé leurs noms sur leurs réalisations. Avec l'idée « d'œuvre originale », le cirque contemporain a ainsi rapproché ses modes de production de ceux du théâtre et de la danse.

Parallèlement, l'action des pouvoirs publics pour le développement des arts du cirque, notamment par l'octroi de subventions et d'aides à la création, a creusé le fossé et renforcé les tensions entre les compagnies « contemporaines » et les enseignes de cirque « traditionnel ». D'un côté, ce dernier est dépendant de la vente à la billetterie et à des collectivités. D'un autre côté, pour le cirque contemporain subventionné, la cession de droits est le mode d'exploitation dominant. Ce soutien des pouvoirs publics aux formes « nouvelles » de cirque a fortement contribué à l'émergence et à la pérennisation sur le territoire français du cirque contemporain et à sa scission symbolique et politique avec le cirque traditionnel.

L'action culturelle s'est construite avec la volonté de rapprocher des publics du spectacle vivant. Cette logique a connu une période « instituante » forte, depuis la création du ministère de la Culture par André Malraux jusqu'au ministère de Jack Lang. C'est dans le contexte de la décentralisation et de la valorisation des « arts mineurs » que la danse hip-hop chorégraphiée et le cirque contemporain ont été reconnus par les institutions culturelles comme des formes artistiques.

L'encadrement institutionnel de la danse hip-hop s'est traduit par la construction de cadres spécifiques de socialisation des « jeunes de milieux populaires » et une séparation entre un hip-hop légitimé par le travail institutionnel et un hip-hop « populaire ». Le processus d'institutionnalisation du cirque contemporain,

quant à lui, se caractérise également par la distinction qui place le cirque « populaire » du côté du divertissement et le cirque « artistique » du côté de l'œuvre. L'analyse des processus d'institutionnalisation de ces deux formes artistiques montre que la légitimation de pratiques issues de cultures populaires implique leur transformation profonde en fonction des normes de la culture légitime et renforce les frontières entre le « populaire » et le « culturel », établissant des lignes de partage économiques, symboliques et sociales entre les pratiques qui sont en congruence avec les attendus de l'art contemporain et celles qui n'y correspondent pas.

Notes

- 1 – Réalisation de figures virtuoses au sol.
- 2 – Terme utilisé en France pour désigner le « *popping* » qui consiste en une contraction/décontraction des muscles en rythme.
- 3 – Les dispositions sont des propensions, des inclinations. Bernard Lahire parle de « *compétence lorsqu'il est question de savoirs et savoir-faire bien circonscrits, liés à une circonstance ou à une pratique bien spécifique, un contexte très particulier* » (Lahire, 2002)
- 4 – L'école d'Alexis Gruss et de Silvia Montfort a fermé ses portes en 1989.
- 5 – Au cours de la première année d'études à l'Enac (la formation dure deux ans), les étudiants doivent valider des enseignements de musique/chant, de danse et de théâtre.
- 6 – Metteur en scène et chorégraphe.

Bibliographie

- Bourdieu P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit.
- Détrez C., 2014, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus ».
- Faure S. et Garcia M.-C., 2005, *Culture hip-hop. Jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.
- Garcia M.-C., 2011, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, La Dispute.
- Grignon C. et Passeron J.-C., 1989, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil.
- Lahire B., 2002, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan.
- Mauger G. (dir.), 2006, *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Éditions du Croquant.
- Moïse C., 1999, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigène éditions.