

Programme interministériel « Culture et territoires en Île-de-France »

CULTURES URBAINES, TERRITOIRE ET ACTION PUBLIQUE

Rapport final

pour le ministère de la Culture et de la Communication

Loïc Lafargue de Grangeneuve

Isabelle Kauffmann

Roberta Shapiro

avec la collaboration de Marisa Liebaut

octobre 2008

SOMMAIRE

Introduction

PREMIERE PARTIE : UNE HISTOIRE TERRITORIALISÉE DU HIP-HOP EN ÎLE-DE-FRANCE

I. Les débuts du hip-hop en Île-de-France : boîtes de nuit, médias, espaces publics

II. La décennie 1990 : le temps des équipements

III. Institutionnalisation et gentrification (2000-2008)

DEUXIÈME PARTIE : DES LIEUX ET DES HOMMES. ANCRAGES ET DÉPLACEMENTS

I. Le rôle des différents types de lieux

II. Le hip-hop, une culture de la mobilité

III. Le hip-hop francilien, du local à l'international

TROISIÈME PARTIE : POLITIQUES MUNICIPALES : LE HIP-HOP, RESSOURCE TERRITORIALE OU STIGMATE ?

I. Saint-Denis, capitale historique du hip-hop

II. Cergy : le hip-hop en grande banlieue

III. Suresnes : l'establishment se saisit du hip-hop

Conclusion

INTRODUCTION

Région fortement urbanisée, l'Île-de-France se présente par définition comme un territoire privilégié d'expansion des cultures urbaines. Précisons d'emblée ce que recouvre cette expression : dans son acception anthropologique, l'idée d'une culture spécifique à la ville, c'est-à-dire d'une culture que produirait la ville sur ses habitants, n'est en effet pas nouvelle¹. Même si les deux sens de l'expression ne sont pas sans lien, les cultures urbaines qui sont l'objet de notre recherche ont une acception bien plus stricte, puisqu'il s'agit de la culture hip-hop et de ses différentes composantes (rap et *DJing*, danse hip-hop, graffiti, slam,...).

Traditionnellement lié à l'urbain, le hip-hop est donc fortement ancré en Île-de-France. Or, peut-être plus que toute autre pratique culturelle, le hip-hop est un formidable outil pour analyser le territoire² – c'est l'idée qui est au fondement de cette recherche. À rebours d'un art occidental généralement orienté vers l'universel, et qui vise à se débarrasser de ses attaches locales³, le hip-hop se définit avant tout par ses territoires⁴. Dans cette optique, le hip-hop apparaît comme un bon moyen de répondre à certaines questions centrales de l'appel à projets « Culture et territoires en Île-de-France »⁵ : pourquoi certaines formes culturelles sont-elles fortement présentes sur certains territoires et pas sur d'autres ? Autrement dit, comment expliquer le développement de certaines formes culturelles dans certains territoires bien précis ? Comment expliquer les liens, les affinités électives qui se créent entre certaines pratiques culturelles et certains territoires ?

¹ L'idée que « la ville est productrice d'une culture », comme le dit Yankel Fijalkow (*Sociologie de la ville*, Paris, La Découverte, Repères, 2002, p. 11) est au fondement de la sociologie urbaine, et notamment de l'École de Chicago.

² En tout cas au moins autant que les *rave-parties* : cf. EPSTEIN Renaud et FONTAINE Astrid, « La ville des raves », in BRUSTON André (dir.), *Des cultures et des villes*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005, pp. 151-165. On y reviendra.

³ Sur ce point, cf. par exemple MENGER Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & représentations*, « Artistes / politiques », n°11, février 2001, pp. 169-204.

⁴ Ce point de vue, défendu depuis longtemps par les responsables des Rencontres de La Villette (voir *infra*), fut ensuite repris dans le titre du numéro hors-série que lui a consacré la revue *Artpress* (« Territoires du hip-hop », décembre 2000) – un titre plus proche de l'art contemporain établi.

⁵ « Culture et territoires en Île-de-France », appel à propositions de recherches territorialisées dans le cadre du programme interministériel de recherche « Culture, villes et dynamiques sociales », juillet 2005.

De ce point de vue, si l'on examine les travaux menés en sciences sociales sur la culture hip-hop en France, qui apparaissent *in fine* comme relativement abondants, on ne peut que constater le faible nombre d'études qui portent sur la dimension territoriale de cette culture (et ce, d'autant plus si l'on se penche sur celles qui traitent de la métropole francilienne). Sur cette question, les géographes sont, pour ainsi dire, absents, malgré l'émergence de la géographie culturelle⁶. Le hip-hop a surtout été étudié par la sociologie, notamment en raison de l'ancrage social de cette culture (c'est-à-dire la forte présence des classes populaires en son sein), et par l'ethnologie, vraisemblablement à cause de son « étrangeté » (par rapport à la culture classique). Bien entendu, l'inscription du hip-hop dans la ville et l'origine banlieusarde d'une grande partie de ses acteurs ont été prises en compte par les recherches effectuées dans le cadre de ces deux disciplines, mais ces éléments n'en constituaient pas le point central⁷.

À partir de ce constat, notre recherche a un premier objectif : faire un tableau de la culture hip-hop en Île-de-France, depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit de procéder, en quelque sorte, à un état des lieux de cette culture et de son développement dans la région francilienne. Plus précisément, nous avons effectué une socio-histoire des lieux de pratique, de production et de diffusion du hip-hop sur ce territoire. Ce rapport a donc d'abord une visée empirique : produire des connaissances sur le hip-hop francilien, puisque s'il est évident que l'Île-de-France est une région « phare » pour cette culture, on manquait jusque-là d'une analyse générale et détaillée de la situation.

Dans cette perspective, nous avons sélectionné diverses sources d'information au sein d'un matériau foisonnant, en raison de l'ampleur du phénomène en Île-de-France (notamment pour la période la plus récente). Une partie importante du travail a consisté en une analyse de documents (qui, souvent, avaient été recueillis dans le cadre de recherches antérieures de certains membres de l'équipe), principalement :

⁶ Cf. par exemple *Géographie et cultures*, « Géographies et musiques. Quelles perspectives ? », n°59, automne 2006.

⁷ Cf. notamment MILLIOT Virginie, « Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l'action culturelle », in Jean MÉTRAL (dir.), *Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000, pp. 143-168 ; et FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005. De plus, on peut remarquer, à nouveau, que ces travaux ne portent pas sur l'Île-de-France, mais sur la région Rhône-Alpes.

- étude systématique des travaux scientifiques effectués sur le hip-hop francilien (publiés notamment sous forme d’articles) ; bien que peu nombreux (cf. *supra*) et souvent épars, ils n’en constituent pas moins une source d’information non négligeable ;
- biographies d’artistes hip-hop, ouvrages journalistiques ;
- presse généraliste et spécialisée (fanzines,...) ;
- programmes de spectacle des équipements culturels, *flyers*,... ;
- sites internet spécialisés.

De manière complémentaire, une série d’entretiens a été effectuée auprès d’artistes hip-hop et de responsables d’équipements ; une analyse secondaire d’entretiens réalisés auparavant par certains membres de l’équipe a également été menée. Enfin, des débats publics et des événements culturels ont fait l’objet d’observations.

La première partie de ce rapport est ainsi consacrée à l’histoire territorialisée du hip-hop en Île-de-France proprement dite. Il s’agit de mettre en évidence les lieux qui ont joué un rôle dans le développement de cette culture, de rendre compte de leur émergence et éventuellement de leur déclin, de comprendre les logiques des acteurs qui les ont investis, etc. Trois grandes étapes peuvent être dégagées, qui correspondent schématiquement aux trois décennies traversées par le mouvement hip-hop :

- les années 1980 : les débuts du hip-hop en Île-de-France sont marqués par l’importance des espaces publics parisiens et par une diffusion rapide en banlieue (y compris en grande banlieue) ;
- les années 1990 peuvent être considérées comme le temps des équipements pour la culture hip-hop francilienne : ces derniers s’ouvrent progressivement à cette culture, y compris des lieux prestigieux ;
- les années 2000, enfin, se caractérisent à la fois par un renforcement de la centralité parisienne et par une multiplication des événements en banlieue (festivals notamment), dans tous les départements de la région.

La deuxième partie du rapport est plus synthétique et plus analytique : par-delà les différences entre les périodes du développement du hip-hop francilien, des régularités apparaissent dans le rapport de cette culture au territoire. Trois axes seront examinés :

- tout d’abord, il s’agit de caractériser les différents types de lieux qui jouent un rôle-clé pour le hip-hop : espaces publics, boîtes de nuit, équipements culturels, etc. Peut-on

comparer la fonction qu'ils remplissent pour le hip-hop à celle qu'ils ont pour d'autres formes culturelles ? Existe-t-il une spécificité du hip-hop sur ce plan ?

– ensuite, l'attention portera sur les mobilités liées à la culture hip-hop. Les différents acteurs de cette culture (artistes, pratiquants amateurs, spectateurs notamment), qui résident souvent en périphérie lointaine, effectuent des déplacements importants et fréquents qui sont une conséquence de leur passion pour le hip-hop. Ils font généralement une utilisation intensive des transports publics, notamment du RER (Réseau Express Régional). Ce résultat va à l'encontre de nombreux travaux sur la relégation qui postulent l'exclusion spatiale des habitants des grands ensembles.

– il conviendra également d'examiner le rôle que joue la métropole francilienne pour le hip-hop au-delà de ce territoire : le développement du hip-hop en Île-de-France a ainsi des effets à d'autres échelles, sur le plan national et international. Plus généralement, les échanges internationaux sont nombreux chez les acteurs du hip-hop franciliens, que ceux-ci se déplacent hors de l'Hexagone ou qu'ils accueillent des rappers, danseurs ou graffeurs étrangers. Le caractère international de la métropole francilienne prend ainsi une couleur particulière puisque ces acteurs sont souvent pauvres et résident fréquemment dans des territoires périphériques.

Enfin, nous focaliserons aussi notre attention sur certains lieux ou territoires emblématiques du développement du hip-hop dans la métropole francilienne afin de mieux comprendre leur rôle dans la géographie de cette culture, d'une part, et leur relation avec l'action publique, en lien avec la question de l'image des villes, d'autre part. Plus précisément, la troisième partie du rapport est consacrée aux politiques municipales menées vis-à-vis de cette culture à partir des interrogations suivantes : qu'est-ce qui incite les maires à investir dans une culture pourtant associée aux problèmes sociaux ? Le hip-hop est-il un outil privilégié de régulation sociale pour certaines communes ? Comment le hip-hop est-il mis en scène dans la communication culturelle des municipalités ?

PREMIÈRE PARTIE : UNE HISTOIRE TERRITORIALISÉE DU HIP-HOP EN ÎLE-DE-FRANCE

« Je ne vois pas pourquoi le raz de marée hip-hop, qui n'en finit pas de nous submerger, aurait miraculeusement contourné Neuilly-sur-Seine... »

Pierre Sarkozy⁸

I. LES DÉBUTS DU HIP-HOP EN ÎLE-DE-FRANCE : BOÎTES DE NUIT, MÉDIAS, ESPACES PUBLICS

Née aux États-Unis, la culture hip-hop arrive et se développe en Île-de-France au début des années 1980 grâce à trois vecteurs principaux : les discothèques, les médias audiovisuels et les espaces publics. De ce point de vue, Paris occupe une place prépondérante, mais qui est loin d'être exclusive : le hip-hop se diffuse également rapidement en banlieue, y compris en grande banlieue.

1. Le rôle pionnier des discothèques parisiennes

Parmi les différentes disciplines du hip-hop, la musique et la danse sont les premières à être diffusées, notamment via les discothèques parisiennes⁹ : la *breakdance*, le *smurf* et le *deejaying* sont les premières expressions hip-hop pratiquées en France, et c'est dans les

⁸ Pierre Sarkozy, fils du président de la République et producteur de hip-hop, interviewé dans *Le Parisien*, 27 octobre 2008.

⁹ KAUFFMANN Isabelle, « Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation », *Copyright Volume !*, « Sonorités du hip-hop, logiques globales et hexagonales », vol. 3, n°2, 2004, pp. 73-91.

discothèques que l'on a pour la première fois dansé sur du rap. En 1981, DJ Chabin organise des soirées à Paris, dans le XIII^e arrondissement, où il y a d'après lui, 500 à 700 personnes, qui viennent chaque week-end de Paris et la banlieue. Des concours de danse¹⁰ ont déjà cours dans ces soirées. Elles se déroulent ensuite au Bataclan (Paris, XI^e arrondissement). En septembre 1983, la salle ferme ses portes, la soirée se déplace rue de la Grange aux Belles (X^e arrondissement). Il y a 3500 personnes le premier jour et pendant cinq mois une moyenne de 1500 à 1800 personnes, venant des banlieues de Chartres, d'Orléans, de Rouen, « c'était la vogue du *smurf* »¹¹. Parallèlement, d'autres soirées hip-hop sont organisées à Montparnasse, par le petit ami de Nina Hagen¹². La vague hip-hop s'installe à Paris et touche les branchés comme les cités H.L.M. En 1985-86, les discothèques n'accueillent plus de soirées hip-hop, mais les soirées reprennent en 1987-88 au Globo (11^e arrondissement), au Feeling à La Défense, puis en 1989 à La Main Bleue (à Montreuil)¹³.

C'est donc d'abord le monde de la nuit, un monde typiquement parisien (même si non exclusivement), qui assure la propagation du hip-hop en Île-de-France. Les soirées ont lieu le plus souvent dans les 10^e et 11^e arrondissements, dans des quartiers à la fois plutôt populaires et assez proches du centre de Paris. Une partie importante du public habite en banlieue.

2. Les médias audiovisuels

Dès 1981, les radios libres développent l'accès au hip-hop en permettant une programmation et une écoute autogérée de la musique. C'est un vecteur de masse de la musique hip-hop et les premières émissions occupent une fonction fondamentale dans l'émergence et la propagation du hip-hop. C'est également un élément fédérateur : les DJ's, organisateurs de soirée, sont également parfois animateurs de radio et utilisent leur audience radiophonique pour annoncer les soirées dans lesquelles ils jouent. C'est un moyen de communication très puissant qui permet de rassembler les amateurs locaux de cette sous-

¹⁰ Entretien avec un pionnier de la danse hip-hop réalisé par Isabelle Kauffmann, janvier 2005.

¹¹ DJ Chabin interviewé dans BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *Rap ta France*, Paris, Flammarion, 1997, p. 43.

¹² Animateur, M.J.C. de Seine-Saint-Denis, entretien, janvier 2005.

¹³ KAUFFMANN Isabelle, *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*, thèse de sociologie, Université de Nantes, 2007.

culture. Ce sera ainsi le lien entre danseurs de différents quartiers, de différentes communes, et même de différents départements en Île-de-France.

En 1982, Sidney Duteil, alors DJ dans une discothèque parisienne, est repéré pour animer une émission quotidienne de « musique noire » sur Radio 7 (une radio publique « jeune »). Quand, un jour, il invite un célèbre graffeur new-yorkais à la radio, une foule de fans se manifeste, la directrice de l'antenne voit plus de trois cents personnes réclamer des autographes et danser sur place, elle se dit qu'« il y a quelque chose à faire avec ça » ; productrice à TF1 depuis peu¹⁴, elle propose à Sidney d'écrire un projet¹⁵. C'est ainsi que la fameuse émission *H.I.P.-H.O.P.* (que les connaisseurs prononcent « *achipé, achopé* ») voit le jour en 1984. Elle est diffusée chaque dimanche après-midi. La particularité de ce programme est d'ouvrir le plateau aux danseurs lambda dans la séquence « défi ». Elle présente également une « Leçon » de quelques minutes, qui permet aux jeunes spectateurs de s'initier aux premiers pas du break ou du smurf. L'émission possède enfin ses danseurs attitrés : les Paris City Breakers. Ils deviennent rapidement des stars, parcourent l'Europe dans des galas, managés par Art Média Variété, l'une des plus grosses sociétés d'agents qui s'occupe entre autres de vedettes du cinéma. L'émission engendre une mode et l'on retrouve *breakers* et *smurfeurs* jusque dans des publicités. Les danseurs qui s'affrontent dans la séance « défi » renforcent ou lancent leur notoriété. Les premiers groupes de breakers y voient leur réputation prendre de l'ampleur ou s'y forger : outre les Paris City Breakers, c'est le cas d'Aktuel Force, des Imperial Breakers ou encore des Fantastik Breakers.

Il faut noter ici que ces émissions de radio ou de télévision ont bien entendu une portée nationale, mais aussi locale : produites à Paris ou en région parisienne, elles constituent des scènes accessibles aux Franciliens et deviennent des lieux de rendez-vous des amateurs de hip-hop. C'est le cas par exemple de l'émission radio de Sidney : elle attire des jeunes qui viennent danser dans le hall de Radio France (comme le sol est lisse, ils s'entraînaient)¹⁶. Ces scènes médiatiques ont donc également une fonction qui est celle des espaces publics.

¹⁴ Il est important de rappeler qu'à l'époque, TF1 est encore une chaîne publique.

¹⁵ BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *Rap ta France*, Paris, Flammarion, 1997, p. 48.

¹⁶ BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, pp. 139-140.

3. Une culture friande d'espaces publics

La culture hip-hop se développe aussi très tôt dans les espaces publics, notamment parisiens. C'est le cas, en particulier, des principales gares : Montparnasse (1982), gare du Nord (1984), Châtelet-les Halles (1988), gare de Lyon. Cet ancien membre de la compagnie Aktuel Force raconte¹⁷ :

« J'ai commencé à toucher le break fin 1983, début 1984 ! Les lieux où je dansais, le premier endroit où je suis allé hors de ma cité, c'était à Montparnasse, tu sais, sur le plateau où ils font du roller là, ouais Tour Montparnasse, tu sais, il y a un parvis, le parvis de Montparnasse, j'allais danser là, à Montparnasse et dans le même temps, c'était un petit peu aux Champs Élysées, devant l'entrée de la galerie des Champs ; Châtelet, c'est venu un petit peu après ».

D'autres types d'espaces publics sont également fortement investis par les amateurs de hip-hop, tels que les Champs Élysées, et surtout l'esplanade du Trocadéro (1982), comme en témoigne ce danseur, ancien membre des Paris City Breakers¹⁸ :

« Moi j'allais souvent au Trocadéro, il y avait quand même des endroits où les gens qui étaient férus de cette culture se retrouvaient, comme ça s'est toujours fait à Paris jusqu'à un certain temps. Maintenant je dirais que tout est assez centralisé autour des Halles, mais pendant très longtemps c'était assez cartographié, on savait que tout ce qui était skate-board et ainsi de suite se passait au Trocadéro, tout ce qui était roller et ainsi de suite c'était plutôt à Montparnasse sur l'esplanade. [...] Donc comme je te l'ai dit c'était cartographié, il y avait différents endroits et tout se mélangeait quand même toujours un petit peu quoi, ça veut dire qu'en allant à Montparnasse c'était ceux qui faisaient du roller et ainsi de suite, mais il y avait toujours quelqu'un qui dansait, ou quelqu'un qui avait un poste, qui venait avec un poste et on écoutait les derniers morceaux, que ce soit funky ou dès que ça a été, qu'on arrivait un peu au hip-hop, les premiers morceaux électro et ainsi de suite, et au Trocadéro de même. Donc il y avait

¹⁷ Entretien réalisé par Isabelle Kauffmann, juillet 2002.

¹⁸ Entretien réalisé par Isabelle Kauffmann, 2005.

ceux qui faisaient du skate ou du roller, mais il y a toujours eu des danseurs ou des gens qui écoutaient de la musique à côté, qui étaient donc inclus dans ce côté très 'ricain de je suis dans la culture 'ricain donc j'écoute de la musique 'ricain aussi, il y avait beaucoup de ça ».

Mais la culture hip-hop occupe aussi des scènes beaucoup moins visibles, comme le terrain vague de La Chapelle (à côté de la station de métro du même nom), à un moment de moindre visibilité médiatique pour cette culture, et de moindre ouverture d'autres lieux (en 1985-86, les discothèques n'accueillent plus de soirées funk ou hip-hop) ; le DJ Dee Nasty organise des après-midi au terrain vague de La Chapelle en 1986. À la limite Est du XIX^e arrondissement, ce repaire (on s'y introduit par une petite brèche située en contrebas du mur qui le borde) devient le lieu de rencontre des passionnés de hip-hop de la capitale et d'Europe¹⁹. Ce lieu est devenu une légende pour les amateurs de cette culture, d'autant plus que s'y côtoyaient des pratiquants de toutes disciplines. Le célèbre groupe de rap dionysien NTM l'évoque d'ailleurs dans une de ses chansons (« Tout n'est pas si facile », dans l'album *Paris sous les bombes*, 1995).

De ce point de vue, la prépondérance des espaces publics parisiens est flagrante (même si pour le terrain vague de La Chapelle, on n'est pas très loin du périphérique) ; la centralité parisienne joue à plein. Pour autant, il ne faudrait pas réduire les espaces publics aux espaces publics centraux, c'est-à-dire à ceux de Paris *intra muros* : le hip-hop se pratique aussi dans les espaces publics de banlieue. Comme le note Hugues Bazin, « des lieux de rendez-vous s'instaurèrent à Paris (...), lieux centraux d'un échange qui se développa un peu partout en banlieue »²⁰. Des démonstrations plus ou moins improvisées ont lieu également sur les places publiques, comme place du marché à Saint-Denis²¹. Mais surtout, le hip-hop se pratique dans les espaces publics des cités HLM, au pied des immeubles, en bas des tours, etc. Cet ancien membre de la compagnie Aktuel Force explique²² :

« Est-ce qu'il y a eu une première période où tu dansais que dans ta cité ?

– Oui, je dansais pour moi, pour m'amuser, pour mes potes, tu sais on avait des petits escaliers, un petit hall et juste devant le hall il y avait des escaliers qui menaient

¹⁹ BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *op. cit.*, p. 69.

²⁰ BAZIN Hugues, *op. cit.*, p. 140.

²¹ BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *op. cit.*, p. 39.

²² Entretien cité.

dehors, et il faisait soleil et on s’amusait à faire des spectacles ; mais c’était des spectacles... tu pouvais faire du mime, on pouvait raconter une histoire, alors on rigolait ou on rigolait pas, c’était des jeux de gamins tu vois. Mais pour s’occuper et quelque part pour se valoriser, tu comprends ce que je veux dire. Et en fin de compte, c’est comme ça que ça a commencé ».

Dans cette perspective, il est intéressant de revenir sur le premier article de sciences sociales paru sur ce sujet en France, qui synthétise une étude menée de 1983 à 1985 dans la cité des Quatre mille de La Courneuve (93) : selon les auteurs, le hip-hop est en effet « un phénomène culturel propre aux grands ensembles des périphéries urbaines »²³. L’analyse porte, entre autres, sur une fête qui a lieu près de La Courneuve en 1984, au milieu de la cité, et dont le point d’orgue est le concours de smurf ; l’animation est prise en charge par des rappers. Il convient également de noter que la pratique du hip-hop dans les espaces publics n’est pas toujours organisée par les D.J.’s, les danseurs ou les rappers eux-mêmes : la manifestation étudiée ici est organisée par la mairie et une association locale.

4. Lieux divers, jusqu’en grande banlieue

Certains événements ponctuels ont également joué un rôle important dans la diffusion du hip-hop dans la région francilienne. Ainsi, le premier concert de rap en France a lieu en novembre 1982 à l’hippodrome de Pantin (93) : une tournée internationale des fers de lance américains du hip-hop parcourt l’Europe : Londres, Paris, Strasbourg, Lyon, Berlin, et se termine à Los Angeles. Le « New York City Rap Tour » n’a pas connu le succès escompté par ses initiateurs, l’hippodrome de Pantin est aux trois quarts vide ; Bernard Zékri, l’un des organisateurs de la tournée, fait le constat que « de Londres à Strasbourg le public apostrophé par les rappers ne comprend rien à ce qui se passe sur scène »²⁴. Malgré cela, parmi les danseurs de la première heure, certains assistèrent à ce spectacle et ce qui se passa sur scène

²³ BACHMANN Christian, BASIER Luc, « Junior s’entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage & société*, n°34, décembre 1985, p. 57.

²⁴ Bernard ZÉKRI, « 15 ans de rap séparent ces deux photos », *Actuel*, n° 48-49-50, décembre 1994-janvier-février 1995, p. 87, p. 88.

les bouleversa. Ils découvrent d'un seul coup : le rap, la *breakdance*, le *scratch*²⁵, etc. Des images de ce concert sont diffusées à la télévision, beaucoup font connaissance avec le hip-hop de manière subreptice, le temps d'un bref reportage. Quelques-uns croisent les artistes en question sur l'esplanade du Trocadéro. Autrement dit, la ville de Paris n'a pas l'exclusivité de l'innovation...

Autre exemple, qui relève davantage d'une forme de mécénat culturel : le couturier Paco Rabanne ouvre sa salle du XIX^e arrondissement (près de la place du colonel Fabien) aux danseurs hip-hop au début des années 1980. Cette scène devient pendant un temps un des lieux de rendez-vous des amateurs de hip-hop.

De ce point de vue, il convient enfin de noter deux éléments importants, souvent liés : l'existence d'un soutien public précoce et la présence du hip-hop en (grande) banlieue dès le début des années 1980. D'une part, en effet, même si les acteurs du hip-hop préfèrent insister sur les rassemblements organisés de façon autonome, il ne faut pas négliger le rôle joué par l'action publique dès les débuts du hip-hop en Île-de-France. Rappelons à cet égard que 1981 est souvent considéré comme l'année inaugurale des émeutes de banlieue avec les rodéos des Minguettes, dans la banlieue lyonnaise²⁶. La politique de Développement Social des Quartiers (DSQ), ancêtre de la politique de la ville, qui se met en place à la suite de ces événements, inclut en effet des activités sportives, mais aussi des ateliers d'expression artistique, au sein desquels le hip-hop occupe une place non négligeable. Bachmann et Basier notent ainsi : « Le smurf apparut enfin comme rituel obligé, à l'occasion de tournois patronnés par des municipalités, des compagnies de C.R.S. ou des organismes gouvernementaux (Banlieues 89 au Fort d'Aubervilliers, les opérations anti-été chaud²⁷ en Ile-de-France, etc.) »²⁸. Même s'il n'est pas que cela, le hip-hop devient manifestement un outil pour « occuper les jeunes » dans

²⁵ Le disque-jockey, ou DJ, fait faire des allers-retours au disque vinyle sous la tête de lecture, en rythme, créant ainsi un nouvel instrument.

²⁶ Cette périodisation a fait l'objet d'une instrumentalisation politique, dans la mesure où les émeutes ont eu lieu quelques mois après la prise de fonctions du premier gouvernement de gauche de la V^e République ; elle est toute relative. Sur ce point, cf. BACHMANN Christian, LE GUENNEC Nicole, *Violences urbaines. Ascension et chute des classes moyennes à travers cinquante ans de politique de la ville*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 338-339 (passage intitulé « Le mythe de 1981 »).

²⁷ Le plan anti-été chaud, bientôt remplacé par les Opérations Prévention Été (OPE), est un des premiers dispositifs du DSQ.

²⁸ BACHMANN Christian, BASIER Luc, art. cité, p. 59.

une optique de régulation de la violence²⁹. Ce phénomène aura bien entendu une toute autre ampleur quelques années plus tard³⁰, mais il est important de noter le caractère précoce de ce qu'il faut bien appeler une politique publique du hip-hop.

D'autre part, et corrélativement, le hip-hop se développe aussi très tôt en banlieue, y compris en grande banlieue, notamment via les équipements socioculturels de type MJC (Maison des Jeunes et de la Culture). C'est le cas par exemple à Saint-Denis, où la Maison des Jeunes organise dès 1983-84 des concours de danse³¹, et dans de nombreuses communes de la Seine-Saint-Denis. Mais c'est le cas également dans des territoires beaucoup plus éloignés du centre de Paris comme dans la ville nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines, où la toute première compagnie française de danse hip-hop, Black Blanc Beur, est créée en 1984 (l'année où Traction Avant est fondée à Vénissieux) ; la compagnie est accueillie à la Maison Pour Tous d'Élancourt³². De manière générale, les structures de l'animation socioculturelle, en effet, ont très vite « adopté » le hip-hop, car il représente un outil qui leur permet d'accomplir leurs missions³³. Au cours de cette décennie, quelques groupes de danse hip-hop se produisent sur scène, dans des fêtes de quartier, des opérations régionales telles Giga La Vie ou encore des festivals locaux tels Banlieues Bleues. C'est dans ce type de manifestation qu'un directeur de théâtre découvrira ces danseurs au tout début des années 1990.

II. LA DÉCENNIE 1990 : LE TEMPS DES ÉQUIPEMENTS

Après une phase de reflux, le hip-hop francilien rebondit au début des années 1990. La fin des années 1980 est marquée en effet par un relatif déclin du mouvement, en tout cas sa visibilité est nettement moindre : l'émission *H.I.P.-H.O.P.* s'interrompt, et on ne voit

²⁹ JUHEM Philippe, « "Civiliser" la banlieue. Logiques et conditions d'efficacité des dispositifs étatiques de régulation de la violence dans les quartiers populaires », *Revue française de science politique*, vol. 50, n°1, février 2000, p. 64.

³⁰ LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise », *Revue française de science politique*, vol. 56, n°3, juin 2006, pp. 457-477.

³¹ BAZIN Hugues, *op. cit.*, pp. 140-141.

³² COUDUN Christine, « La Compagnie Black – Blanc – Beur : du désir au besoin », *Rue des usines*, n°32-33, hiver 1996, pp. 45-51.

³³ LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Culture, territoire et travail social : le volet culturel de la politique de la ville », *Vie sociale*, « L'action sociale dans les territoires », n°2, avril-juin 2007, pp. 149-161.

pratiquement plus de danseurs dans l'espace public. On croit alors que le hip-hop n'est qu'une mode de plus pour des adolescents qui passeront bientôt à autre chose. Néanmoins, les passionnés continuent dans l'*underground*, et seule cette maturation souterraine permet d'expliquer la multiplication des initiatives qui ont lieu dès le début de la décennie 1990. Ainsi, la critique s'accorde généralement pour situer le véritable coup d'envoi du rap français en 1990 avec la sortie de l'album *Rapattitude*, enregistré à l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique)³⁴, une compilation qui comprend les premiers titres des groupes Assassin et NTM, et qui se vend à cent mille exemplaires. On peut remarquer que tous les rappers présents sur l'album sont des Franciliens, à l'exception du groupe marseillais IAM. C'est également à cette époque que la danse hip-hop recommence à sortir de l'ombre, avec l'émergence des spectacles puis des festivals, la pérennisation des groupes et la mise en place des formations.

De manière générale, les années 1990 peuvent être caractérisées comme le temps des équipements pour le hip-hop francilien : cette culture entre dans les institutions, et elle commence à accéder à des institutions établies, voire prestigieuses. Ces expériences sont parfois ponctuelles, telles que la présence du hip-hop à l'université, ou l'entrée du graffiti au musée ; la dimension symbolique de ces déplacements est néanmoins considérable. Mais l'installation du hip-hop dans les équipements peut aussi être plus pérenne : c'est le cas notamment pour la danse hip-hop, qui conquiert peu à peu une série de scènes à Paris et en banlieue, en particulier dans le cadre de festivals. Enfin, le hip-hop poursuit son développement dans certains territoires tels que la Seine-Saint-Denis, ainsi que dans la deuxième couronne parisienne.

1. Expériences éphémères : le hip-hop à l'université et au musée

a. Le hip-hop à l'université de Saint-Denis

Le hip-hop fait d'abord un bref passage à l'université au début de la décennie 1990. Celui qui y introduit cette culture est l'anthropologue Georges Lapassade, africaniste,

³⁴ BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *op. cit.*, p. 125.

spécialiste de la transe (décédé en juillet 2008). Professeur à l'université Paris VIII (localisée à Saint-Denis), il assiste en 1989 à un petit concert de rap organisé dans les locaux de la faculté, et le succès de cet événement lui fait découvrir la force de cette culture en banlieue. Il décide alors de tenter d'insérer les disciplines du hip-hop dans les enseignements universitaires, et à la rentrée universitaire (1989-1990), des cours sont assurés par des acteurs du mouvement : Lapassade supervise un atelier consacré au rap, tandis que son collègue Jacky Lafortune dirige un atelier graff³⁵. L'expérience ne se renouvellera pas, notamment parce que des violences ont lieu en marge de certains ateliers. Notons que G. Lapassade joue également un rôle de passeur dans l'édition : il publie en 1990 avec Philippe Rousselot *Le rap ou la fureur de dire*, qui n'est autre que le premier ouvrage universitaire français sur le rap (américain)³⁶.

Même éphémère, cette introduction du hip-hop à l'université donne un autre statut à cette culture, dont on admet qu'elle comporte aussi une dimension savante³⁷. Il n'est pas anodin de noter que l'événement se produit à Saint-Denis : ceci traduit l'ancrage du hip-hop dans la ville et dans le département.

b. Le graffiti au musée, à Paris et en banlieue

Dans le même temps, une discipline du hip-hop semble conquérir ses lettres de noblesse en entrant au musée : le graffiti. Plusieurs expositions consacrées à cette forme artistique sont en effet organisées en région parisienne au début des années 1990. De ce point de vue, l'opération intitulée Hip Hop Dixit est particulièrement significative : à l'initiative de la Direction des Musées de France (du ministère de la Culture), elle regroupe trois expositions qui ont lieu en 1991 successivement dans un musée des Beaux-arts de banlieue parisienne (le

³⁵ LAFORTUNE Jacky, *Les crayeurs de rue et l'espace graphique. Craie-action dans la ville*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2000.

³⁶ LAPASSADE Georges, ROUSSELOT Philippe, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1998 (1990).

³⁷ Plusieurs auteurs effectuent d'ailleurs un travail théorique qui contribue à légitimer le hip-hop, en particulier le rap : c'est le cas notamment du philosophe américain Richard Shusterman dans son ouvrage *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991. En France, le musicologue Jean-Marie Jacono montre le caractère savant du rap à partir d'une chanson pourtant réputée « commerciale » du groupe marseillais IAM (« Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de 'Je danse le Mia' d'IAM », *Copyright Volume !*, *op. cit.*, pp. 43-53). De manière plus générale, le sociologue anglais Simon Frith a mis en évidence l'érudition des amateurs de musique dite populaire dans *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

musée Bossuet de Meaux), à l'écomusée de Fresnes et dans un prestigieux musée national : le Musée National des Monuments Français, à Paris.

Il convient de souligner que ce projet est mené au nom de « l'intégration »³⁸. Cependant, la dernière phase de l'opération, c'est-à-dire l'exposition au Musée National, implique certains changements : le titre initial « Hip Hop Dixit, du mouv' au musée » devient « Graffiti Art, artistes américains et français, 1981-1991 » ; et on n'expose plus seulement des Français, mais aussi des Américains. Les organisateurs justifient le choix de ce musée (entre autres) par la proximité du Trocadéro, haut lieu du hip-hop. De manière générale, l'exposition tente d'afficher tous les critères extérieurs d'intégration à l'art légitime, comme l'indiquent le catalogue (qui fait du graffiti un courant de l'art contemporain) ou la caution d'artistes étrangers reconnus (Jean-Michel Basquiat, Keith Haring,...).

La réussite du projet de légitimation artistique des graffitis peut être mesurée au type de réactions suscitées. Or, les critiques d'art, juges habituels de la valeur esthétique d'une œuvre, sont étrangement silencieux, ou alors moqueurs, voire méprisants. En revanche, venant des rubriques « société » des journaux, les réactions ne se font pas attendre : l'exposition déclenche un véritable tollé. La plupart des commentateurs ne voient en effet dans les graffitis exposés que l'expression d'une pathologie sociale, et jugent leur apparition au musée complètement *déplacée* : comment peut-on donner une caution artistique à ce qui constitue une souillure pour l'espace urbain ? Dès lors, l'exposition s'apparente à une provocation. Pour maintenir l'exposition, le ministre de la Culture lui-même est obligé d'opérer une distinction entre les « bons » graffitis qui ont leur place au musée et les « mauvais » graffitis qui ne sont que des actes de vandalisme.

Il faut préciser qu'au même moment la station de métro Louvre, configurée pour rappeler une salle de musée, et qui présente au public des reproductions d'œuvres d'art du Louvre, a été recouverte de tags. Les tags sont en effet généralement ressentis comme une véritable agression, voire comme un geste iconoclaste, lorsqu'ils prennent pour cible des monuments ou des éléments du patrimoine³⁹. Au-delà, cet événement s'inscrit en fait dans

³⁸ DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, Socio-histoires, 1999, pp. 282-293.

³⁹ Comme le dit Nathalie Heinich, « détruire ou endommager un bien public est un geste qui reste incompréhensible tant qu'on demeure dans une logique de possession de l'objet » (HEINICH Nathalie, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, Armillaire, 1999, p. 215).

une phase de prolifération des tags et des graffitis qui a lieu en région parisienne depuis la deuxième moitié des années 1980, en particulier dans le métro⁴⁰. Or, les graffitis sont le plus souvent perçus comme une souillure et une dégradation de l'environnement urbain⁴¹. S'ils sont exécutés sans autorisation, leur auteur s'expose à des poursuites au titre de l'article 322 du code pénal. En conséquence, l'introduction de graffitis au musée est une initiative qu'il est difficile de considérer comme le début d'une installation durable de cette forme d'expression dans ce type de lieux, en raison de sa mauvaise réputation. Au contraire, l'expérience met plutôt un terme (au moins provisoirement) aux politiques culturelles visant à inscrire le graffiti dans l'univers de l'art contemporain.

Même précaire, l'investissement de ces lieux a une portée symbolique cruciale. Mais le hip-hop s'introduit aussi dans des équipements de manière plus pérenne.

2. L'installation du hip-hop dans les équipements culturels franciliens

a. La danse hip-hop dans les théâtres

La fin de l'émission *H.I.P.-H.O.P.* en 1985 avait marqué un brutal coup d'arrêt pour la danse hip-hop ; mais les danseurs ne s'étaient pas tous arrêtés pour autant, comme on l'a vu. Au début des années 1990, une nouvelle ère s'ouvre : la danse hip-hop entre dans les théâtres franciliens.

Le rôle pionnier du Théâtre Contemporain de la Danse

Créé par le ministère de la Culture, le Théâtre Contemporain de la Danse (TCD), qui se situait dans le Marais, a joué incontestablement un rôle pionnier dans l'introduction du hip-hop sur les scènes de théâtre. Sous l'impulsion notamment de son directeur Christian Tamet, il propose dès 1991 des studios de répétition gratuitement aux danseurs hip-hop. En 1992, le TCD produit un spectacle intitulé « Mouv'danse hip-hop » avec plusieurs compagnies à

⁴⁰ KOKOREFF Michel, *Le lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique, 1990.

⁴¹ LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Le graffiti est-il soluble dans la politique culturelle ? Entre répression et reconnaissance », in *Anart. Graffitis, graffs et tags*, Paris, Les éditeurs libres, 2006, pp. 81-96.

l'Opéra comique, en dépit des réticences qui existent à l'encontre des danseurs et de leur public de jeunes banlieusards, identifiés comme des « casseurs » potentiels⁴².

Le TCD organise ensuite le stage « Mouv'93 » pendant six semaines de l'été 1993 à destination de danseurs hip-hop confirmés, appartenant à des compagnies pour la plupart. Sur près de soixante stagiaires, environ deux tiers habitent en région parisienne (Créteil, Colombes, Villetaneuse, Sarcelles, Saint-Denis, Aubervilliers...). Ce projet est notamment financé par le ministère de la Culture, le Fonds d'Action Sociale (FAS), le ministère de la Jeunesse et des Sports, et l'Agence Française d'Action Artistique (AFAA). Un spectacle auquel participent les danseurs franciliens est présenté à la fin au Casino de Paris, et les compagnies de province ont pu présenter leurs créations à Paris dans les studios du TCD. Observateurs attentifs de la manifestation, François Ménard et Nathalie Rossini notent : « il semble cependant qu'il n'y ait pas eu de véritable 'reprise' par des relais sociaux ou culturels au niveau local des potentialités offertes par la dynamique créée, ni en ce qui concerne la promotion de spectacles, ni en ce qui concerne la formation »⁴³. L'année suivante, quatre compagnies sont à nouveau rassemblées par le T.C.D. : le spectacle *Sobedo* voit ainsi le jour en 1994, la première est jouée au Casino de Paris, puis il tournera pendant quatre mois à travers la France. Véritable « vitrine » de la danse hip-hop aux yeux d'autres publics, *Sobedo* va entrebâiller la porte d'un marché artistique aux breakers, aux smurfeurs et aux danseurs de *hype*⁴⁴ qui sont programmés dans des salles de spectacle qui diffusent habituellement de la danse contemporaine ; autrement dit, ces groupes se trouvent insérés dans le monde de l'art savant. Les jeunes signent pour la première fois des contrats de travail en tant que danseurs ; ils rencontrent un public nouveau, notamment des classes moyennes et supérieures. La forme de la danse hip-hop change également : des enchaînements de prouesses de quelques minutes, on passe à des narrations théâtralisées de plus longue durée, et dont les exigences sont plus grandes en termes de coopération⁴⁵. Une nouvelle désignation voit le jour : la « danse urbaine ». Mais le TCD n'est pas le seul lieu qui s'ouvre à la danse hip-hop.

⁴² TAMET Christian et GALLONI D'ISTRIA Isabelle, « Chronique d'une ouverture », *Rue des usines*, n°32-33, *op. cit.*, pp. 31-36.

⁴³ MÉNARD François, ROSSINI Nathalie, « Les défis de la danse : une expérience de formation de danseurs hip-hop », *Recherche sociale*, « Action culturelle et dynamiques sociales », n°133, 1995, p. 70.

⁴⁴ La *hype* est un style de danse hip-hop.

⁴⁵ SHAPIRO Roberta, « The Aesthetics of Institutionalization : Breakdancing in France », *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Vol. 33, Number 4, Winter, 2004, pp. 316-335.

Le temps des festivals

En 1993, le théâtre Jean Vilar de Suresnes (92), dirigé par Olivier Meyer, organise le festival « Suresnes Cités Danse », dont le principe est le suivant : des chorégraphes contemporains dirigent des danseurs hip-hop qu'ils ont choisis sur audition, pour une création. Le groupe Aktuel Force y est programmé dès la première année. Depuis cette date, le festival a lieu chaque année, la formule ayant évolué quelque peu, jusqu'à inclure aussi des chorégraphes hip-hop et des groupes issus du monde des *battles*. Il est devenu un rendez-vous consacré, au carrefour des mondes de la danse contemporaine et de la danse hip-hop.

L'autre pôle important de reconnaissance de la danse hip-hop est la Grande Halle de La Villette. En 1994, une première manifestation intitulée « Les gamins de l'Art-Rue », qui inclut des activités autour du hip-hop, y est organisée⁴⁶. Puis le TCD lance à La Villette en 1996 un festival annuel intitulé les « Rencontres Nationales des danses urbaines », vitrine pour les programmeurs de province et de l'étranger. Cette première édition programme quasiment tous les groupes d'Île-de-France qui se produisent sur scène dans des compositions chorégraphiques (Aktuel Force, Boogie Saï, Division Alpha, Quintessence, Choream, Ykanji, Boogie Lockers, Mission Impossible, Unité, etc.). Il faut noter une particularité de ce festival : à côté des groupes « historiques » franciliens, des groupes amateurs sont également programmés ; petit à petit, ils seront recrutés dans toute la France.

La manifestation devient également un lieu de rendez-vous pour les amateurs de hip-hop, pour les pratiquants et pour les spectateurs. Il prend rapidement de l'ampleur, et la programmation est particulièrement dense : jusqu'à trois semaines de spectacles, plusieurs scènes, de très nombreuses compagnies chaque jour, et une pluralité de disciplines et d'activités (ateliers, concerts, expositions, théâtre, etc.), ainsi qu'un luxe d'espace pour la sociabilité et pour des expressions spontanées de danse ou autre. Les Rencontres de la Villette peuvent donc être considérées comme un des plus grands festivals de danse hip-hop du monde⁴⁷. On peut noter, d'une part, que si la danse est majoritaire, elle n'est pas la seule

⁴⁶ TESSIER Stéphane (dir.), *Langages et cultures des enfants de la rue*, Paris, Karthala, 1995.

⁴⁷ Voir document en annexe sur les Rencontres 2008.

discipline du hip-hop présente (contrairement à Suresnes Cités Danse)⁴⁸, et d'autre part, que la manifestation n'est pas exclusivement orientée vers le hip-hop, même si cette culture y occupe une place prépondérante.

Ces deux festivals jouent un rôle très important sur plusieurs plans. Sans entrer dans une description détaillée de leurs fonctions, notons qu'ils font office de filtre et de rampe de lancement à la fois pour des groupes et pour des danseurs individuels. Le succès sans faille de ces manifestations encourage des scènes nationales et des centres chorégraphiques nationaux à produire et à diffuser régulièrement des groupes hip-hop qui y ont été programmés, et qui se pérennisent en tant que compagnies.

L'année 1997 voit également émerger un festival aux moyens plus modestes, mais très articulé à la formation et au soutien à la création : H20 à Aulnay. La même année, un programmateur associatif qui s'avérera structurant pour le milieu de la danse hip-hop s'implante en Seine-Saint-Denis : Moov'n Aktion. Celui-ci lancera le festival Danse Hip-Hop Tanz deux ans plus tard. C'est à cette époque que débutent des manifestations de taille petite ou moyenne, plutôt orientées vers le rap, mais où la danse est très présente, comme Alliances urbaines à Bagneux, festival fondé en 1997, ou XXL Performances, qui se déroule à Bobigny depuis 1996. Le festival hip-hop de Saint-Denis débute en 1998. Enfin, depuis 1995, la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) Île-de-France accorde des subventions à des compagnies hip-hop.

b. Le hip-hop s'installe durablement en Seine-Saint-Denis

Parmi les territoires du hip-hop des années 1990, la Seine-Saint-Denis figure en bonne place au sein de la région Île-de-France ; si ce département n'a pas le monopole de cette culture, loin s'en faut, force est de constater sa présence dans de nombreuses communes. Aulnay-sous-Bois, par exemple, troisième ville du département, développe de multiples activités autour de la danse hip-hop⁴⁹. Des rencontres de danse de rue y ont lieu depuis 1993 ;

⁴⁸ Sur les différences entre le festival de La Villette et Suresnes Cités Danse, cf. BUREAU Marie-Christine, NIVOLLE Patrick, SHAPIRO Roberta, « Une seconde chance pour les jeunes ? », in BUREAU Marie-Christine, MARCHAL Emmanuelle (dir.), *Au risque de l'évaluation. Salariés et candidats à l'emploi soumis aux aléas du jugement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Le regard sociologique, 2005, pp. 165-166.

⁴⁹ *Territoires*, « Danser la ville : jeunes – hip-hop – culture », n°372 bis, novembre 1996, pp. 29-30.

elles rassemblent des danseurs de tout le département. L'équipement qui accueille cette forme d'expression change : d'abord un gymnase, puis le théâtre Jacques Prévert, et enfin le centre de danse du Galion, qui ouvre fin 1996, et organise à partir de 1997 le festival annuel H20 (Hip-Hop Organisation). Ces activités et ces équipements dédiés au hip-hop s'inscrivent de manière très nette dans le cadre du volet culturel de la politique de la ville : à Aulnay, les financements proviennent de l'opération Ville-Vie-Vacances (VVV)⁵⁰ ou du Grand Projet Urbain (GPU).

Le festival Danse Hip-Hop Tanz débute en 1999. Il rayonne, quant à lui, dans une grande partie du département, et fonctionne en réseau, avec des spectacles aux Pays-Bas et en Allemagne. En France, il se déroule d'abord dans cinq, puis dans neuf communes de la Seine-Saint-Denis : Aulnay-sous-Bois, Aubervilliers, Bondy, Bagnole, La Courneuve, Pantin, Rosny-sous-Bois, Saint-Ouen et Tremblay-en-France. Le Blanc-Mesnil et Bobigny, présents les premières années, ne sont plus concernés. Présenté comme un « parcours chorégraphique » dans le département, le festival est cofinancé par des partenaires publics dans chacune des municipalités, ainsi que par le Conseil général et l'ARIAM⁵¹ Île-de-France (soit indirectement, par le Conseil régional et le ministère de la Culture).

Plus généralement, le hip-hop bénéficie d'un regain d'attention de la part du monde de l'animation socioculturelle : d'une part, la banlieue redevient en effet, en 1990-1991, un problème public aigu à la suite d'une série d'émeutes bien plus nombreuses que celles de 1981, à nouveau dans la banlieue lyonnaise, mais aussi et surtout en région parisienne, à Sartrouville, à Mantes-la-Jolie, etc. ; d'autre part, la culture hip-hop connaît un nouveau développement, comme on l'a vu. Relancée et davantage institutionnalisée, la politique de la ville se saisit de cette culture, parce qu'un des publics prioritaires de cette politique est, aux yeux de ses agents, le même que le public (naissant) du hip-hop. Ainsi, les manifestations de tous ordres (ateliers, festivals,...) autour des différentes disciplines du hip-hop se multiplient dans les centres sociaux, les MJC, et parfois dans les centres culturels, les Scènes nationales, etc. Les festivals intègrent toujours une composante réflexive et éducative, avec la tenue de stages, de tables-rondes et de conférences. En conséquence, la Seine-Saint-Denis, département le plus pauvre de l'Île-de-France, et qui concentre un nombre important des quartiers cibles de la politique de la ville, accueille massivement des événements autour du

⁵⁰ Le dispositif VVV a pris la suite des OPE.

⁵¹ Association Régionale d'Information et d'Action Musicale.

hip-hop. À Bobigny, par exemple, préfecture de ce département, la mairie soutient l'organisation du festival annuel XXL Performances, qui accueille les différentes disciplines du hip-hop depuis 1996. Il faut également mentionner certains équipements qui sont dédiés plus particulièrement (même si non exclusivement) au rap : Ligne 13 à Saint-Denis, Canal 93 à Bobigny, le café La Pêche à Montreuil (qui existe depuis 1994). Ils programment des concerts de rap, ont des studios de répétition et accueillent aussi des groupes en résidence.

Pour autant, la Seine-Saint-Denis n'a pas l'exclusivité du hip-hop en Île-de-France ; la politique de la ville est présente dans tous les départements de la région, et des activités autour de cette culture sont proposées dans de très nombreuses MJC, en grande banlieue, notamment dans l'Essonne (91) et dans le Val-d'Oise (95), par exemple (même si, en règle générale, leur médiatisation diminue au fur et à mesure que l'on s'éloigne du centre de Paris). Mais la Seine-Saint-Denis est bien le département « phare » en matière de hip-hop. Le groupe dionysien NTM (Nique Ta Mère), leader du rap français dans les années 1990, symbolise à lui seul ce constat.

De plus, il faut bien distinguer la zone géographique et l'entité administrative qui lui correspond. Il ne s'agit pas ici d'évaluer la politique menée par les Conseils généraux vis-à-vis du hip-hop (de ce point de vue, c'est plutôt le Conseil général de l'Essonne qui semble en pointe dans le soutien apporté à la danse hip-hop, par exemple), ce qui pourrait mériter une étude spécifique.

III. INSTITUTIONNALISATION ET GENTRIFICATION (2000-2008)

La période 2000-2008 se caractérise par une triple évolution.

- D'une part, on observe une institutionnalisation du hip-hop en banlieue : les événements nés lors de la décennie précédente sont reconduits le plus souvent, et d'autres projets autour de cette culture voient le jour, à tel point qu'on assiste à un véritable maillage du territoire francilien en la matière.

- D'autre part, on assiste à un développement exponentiel des activités de formation dans les différentes disciplines du hip-hop ;

- Enfin, le mouvement hip-hop connaît une forme de gentrification, qui, sur le plan géographique, se traduit par un renforcement de la centralité parisienne.

1. L'institutionnalisation du hip-hop en banlieue

Au cours des années 2000, le hip-hop francilien atteint en quelque sorte l'âge adulte : aujourd'hui, cette culture est présente dans la région depuis près de vingt-cinq ans. Il n'est plus possible de parler simplement d'émergence : on a affaire à des disciplines artistiques profondément ancrées dans le territoire francilien, en particulier en banlieue. Cet ancrage se traduit d'abord, en général, par la pérennisation des structures qui ont accueilli du hip-hop dans la décennie précédente. Le festival H20 fêtera ses onze ans d'existence à Aulnay en décembre 2008, par exemple, tandis qu'en janvier 2009 Suresnes Cités Danse connaîtra sa dix-septième édition. De même, des appellations adoptées il y a dix ou quinze ans par un groupement informel de jeunes qui dansaient dans l'orbite d'un centre de loisir désignent aujourd'hui des compagnies de danse professionnelles dont les membres sont salariés, intermittents du spectacle ; on pourrait en donner des dizaines d'exemples. Beaucoup de compagnies existent depuis de longues années, sont subventionnées, et structurent le paysage culturel régional. Enfin, et c'est une conséquence de ce qui précède, on a affaire non seulement à des adolescents et à des jeunes hommes et femmes, mais également à des adultes professionnalisés, dans une variété d'emplois liés au hip-hop : danseurs, chorégraphes, chanteurs, DJ, animateurs, formateurs, administrateurs, programmeurs, etc., qui ont de 25 à 45 ans.

Au début des années 2000, de nouveaux événements consacrés au hip-hop voient également le jour : à Cergy par exemple, ville nouvelle et préfecture du Val d'Oise, « 100 contests », un festival international des cultures urbaines, gratuit, a lieu chaque année depuis 2004 ; comme son nom le laisse entendre, il rassemble toutes les disciplines du hip-hop ; ateliers, concerts, etc. se succèdent pendant plusieurs jours⁵². Un festival international de graffiti intitulé Kosmopolite – un événement unique en France par son ampleur – est également lancé à Bagnolet (93) en 2002 ; il est reconduit chaque année depuis cette date.

⁵² Voir aussi *infra*, dans la dernière partie, la section consacrée à l'action de la ville de Cergy.

Ceci montre que même si elle était déjà riche en manifestations hip-hop, la décennie 1990 ne constituait pas l'apogée de ce mouvement en Île-de-France ; dans certains territoires, la reconnaissance accordée à cette culture est donc récente. De plus, le hip-hop prend place dans la programmation classique des équipements culturels traditionnels, même si c'est de manière marginale : rares sont les théâtres et autres scènes de spectacle vivant en banlieue qui n'intègrent pas au moins un spectacle de danse hip-hop dans leur saison annuelle. C'est le cas non seulement dans les banlieues populaires, mais également de certaines communes de la banlieue ouest et sud, où résident des populations aisées. Par exemple, le théâtre du Vésinet (dans les Yvelines) programme tous les ans un spectacle de danse hip-hop : « Tricôté » de Käfig y est à l'affiche en janvier 2009. Non loin, au théâtre de Rueil (Hauts-de-Seine), le groupe Rêvolution est au programme. Le théâtre de Sceaux, plus sage, choisit « Passages » une pièce créée au festival de Suresnes, à la frontière de la danse hip-hop et de la danse contemporaine.

Notons ensuite que le festival des Rencontres de La Villette s'est déplacé en province et en banlieue pendant trois ans (en raison de travaux à la Grande Halle). En novembre 2005, de nombreux événements ont eu lieu à Créteil, accueillis par une large gamme d'équipements, du CCN (Centre Chorégraphique National) à la MJC Club, en passant par un cinéma et la Maison des Arts. Du reste, la présence du hip-hop à Créteil était déjà relativement ancienne, en raison de l'ouverture au hip-hop manifestée par José Montalvo et Dominique Hervieu, fondateurs de la compagnie Montalvo-Hervieu née en 1988 : de nombreux spectacles incluent du hip-hop (par exemple *Le jardin io io ito ito* (1999), *Paradis* (1997), *Babelle Heureuse* (2003). Ils dirigeaient le Centre chorégraphique national de Créteil jusqu'à une date récente. De même, à l'automne 2006, le festival se déplace d'une part à Mantes-la-Jolie (et dans les communes alentour), d'autre part dans plusieurs villes de Seine-et-Marne : Sénart, Chelles, Savigny-le-Temple, Combs-la-Ville,...

Enfin, le hip-hop est aussi un ensemble de formes d'expression qui évoluent et se réinventent sans cesse. Depuis le début des années 2000, la danse hip-hop, par exemple, se pratique de plus en plus dans des compétitions organisées sur un modèle sportif et dénommées *battles*. Une grande partie de ces manifestations se déroulent en banlieue. Des battles importants ont eu lieu par exemple à Champs-sur-Marne, à Chelles (77), à Cergy-Pontoise (95), en Seine-Saint-Denis... La banlieue accueille toujours l'innovation artistique hip-hop. Saint-Denis, en particulier, conserve sa position de ville « phare » du hip-hop : le

premier battle de break est en effet dionysien. De plus, le nouveau courant artistique qu'est le slam (une forme de poésie déclamatoire, proche du rap), qui se développe à la même période, possède un de ses repaires favoris dans la commune, en l'occurrence au Café culturel, où des soirées mensuelles dénommées « Slam'Alikoum » sont organisées depuis 2004. De ce point de vue, rien d'étonnant à ce qu'un des slameurs français les plus en vue aujourd'hui soit le Dionysien Fabien Marsaud, né au Blanc-Mesnil, plus connu sous le nom de Grand corps malade. Une des chansons de son album *Midi 20* (2006) est d'ailleurs intitulée *Saint-Denis* et constitue une ode à cette ville.

2. Le développement exponentiel de la formation

a. La formation : travail technique et travail réflexif

La formation est un facteur puissant d'institutionnalisation de ces pratiques et de leur cristallisation en disciplines. Si l'autodidaxie et la transmission entre pairs ne cessent de jouer un rôle, la formation n'en reste pas moins un élément central qui contribue à la constitution du hip-hop comme monde social et à sa pérennisation comme « mouvement ».

Dans toutes les disciplines, les stages et les cours se développent. Les ateliers de graff et de rap figurent en bonne place dans pratiquement tous les centres d'animation des arrondissements de Paris et les maisons de quartier et centres culturels d'Île-de-France. Mais c'est surtout la danse qui représente le hip-hop dans ces équipements ; de plus, il y a des formations de hip-hop à la fois dans les écoles de danse privées et dans les institutions publiques (La Villette, CND, INJEP, ARIAM, etc.) – on y reviendra. C'est ainsi que le rapport de la mission Cultures urbaines dénombreait soixante-dix formations en danse hip-hop pour seulement dix en graffiti⁵³.

On rangera sous la rubrique « formation » à la fois les cours et stages dont la visée première est de transmettre une compétence technique (en danse, écriture, graff, musique, administration de labels, etc.) et la myriade de tables rondes, ateliers de réflexion et débats sur

⁵³ Mission « Cultures urbaines », *rapport au ministre de la Culture et de la Communication*, mars 2007, p. 47.

le mouvement hip-hop, ses valeurs, son histoire, son avenir, etc. organisés à l'occasion de la plupart des événements hip-hop. Par exemple, en 2000, les Rencontres de La Villette organisaient, en marge des spectacles, neuf ateliers : initiation à la danse hip-hop, à la danse africaine, aux claquettes, au slam, ateliers d'écriture, de relecture chorégraphique, ateliers multimédia, etc. On pouvait également y assister à neuf débats publics sur des thèmes comme « amateurs et professionnels », « critique de spectacles », « pratiques artistiques dans le périurbain » ; enfin on y présentait quatre « Work in Progress », sortes d'ateliers-débats à mi-chemin entre les deux. Quelques années plus tard, ce type d'activité est devenu moins fréquente aux Rencontres : en 2007 on n'y compte plus qu'un atelier d'initiation de slam et deux débats. Sans doute est-ce parce qu'il existe aujourd'hui dans la région bien plus de structures et de manifestations pour prendre le relais.

Quelques exemples. Depuis 2004, l'association Ascendanse Hip Hop organise tous les ans en février une conférence-débat suivi d'un spectacle à la Mairie du 14^{ème}. En 2007, le festival Danse Hip-Hop Tanz propose un atelier d'initiation de danse hip-hop à Saint-Ouen (93) et une « animation didactique interactive » autour de l'histoire de la danse hip-hop à Pantin (93). À la Quinzaine du Hip-hop du festival Pari(s) Hip-Hop en 2007, il y avait quatre conférences et tables-rondes ; en 2008, on passe à huit, en collaboration avec la Maison du Hip-Hop : des discussions sur l'engagement politique, le cinéma, l'histoire du mouvement hip-hop, la place des femmes, le rapport aux institutions furent organisés à la Maison des Métallos dans le 11^{ème} arrondissement⁵⁴. Au Festival des cultures urbaines de Saint-Denis (93) de 2008, le salon professionnel organise des conférences autour du « développement du mouvement hip-hop » ou de « l'accompagnement artistique ». En 2008, le programme du Festival H20 d'Aulnay (93) comprend une conférence débat, de même que Renc'Art de Cergy (95). Au Printemps du Hip-hop à Orly (91) comme au Festival Hoptimum de Savigny-le-Temple (77), on peut participer à des ateliers et des débats. En revanche, Suresnes Cité Danses (92) n'organise pas de formations et d'échanges de ce type ; c'est une des raisons (mais non pas la seule) qui fait que cette manifestation n'est pas reconnue par les gens du mouvement comme un événement hip-hop.

Ces exemples quelque peu hétéroclites ne prétendent pas à l'exhaustivité, bien sûr, mais visent à donner une idée non seulement du foisonnement, mais aussi de l'intensification

⁵⁴ On reviendra bientôt de façon spécifique sur les événements et les lieux parisiens.

récente des initiatives d'un milieu qui cherche, à travers la formation, à se connaître lui-même (certains acteurs du mouvement hip-hop appellent de leurs vœux la création d'un « label hip-hop » qui ne viendrait sanctionner, justement, *que* les formations de ce type, à la fois techniques et réflexives, avec des débats sur l'histoire et les valeurs du hip-hop, conduits par des personnalités agréées). D'autre part, on constate que la formation dans le format ateliers + discussion publique accompagne les festivals, et que si elle est présente dans toute la région, on la trouve de manière privilégiée en Seine-Saint-Denis et dans l'Essonne.

Notons que le développement de la formation est contemporain de l'arrivée d'une génération de formateurs – et sans doute d'élèves – plus diplômée que la précédente : selon une enquête menée en 2006 dans cinq départements français, 74% des formateurs en danse hip-hop ont au moins le niveau bac ; 35% ont un niveau d'études supérieures⁵⁵. On a recensé quatre-vingts professeurs de danse hip-hop dans le département de l'Essonne en 2006⁵⁶. Les structures d'enseignement se concentrent dans le nord du département, à proximité de Paris, à la différence d'autres disciplines de la danse (jazz, contemporain) qui se répartissent de manière un peu plus homogène dans le département. À partir du résultat pour l'Essonne, on peut estimer à plusieurs centaines le nombre d'enseignants et d'intervenants hip-hop dans la région Île-de-France, dans toutes les disciplines.

Les danseurs parlent volontiers de « transmission ». Sans entrer dans une discussion sur la richesse sémantique de ce mot et sur ses multiples connotations, on peut noter qu'il met l'accent sur l'enjeu de base de la formation, qui est d'assurer la pérennité de la discipline, et qu'il la fonde sur une chaîne de solidarité entre les générations. Il y a donc là, d'emblée, à la fois une pratique, une philosophie et une perspective historique. La déclaration suivante de Xavier Plutus, un « pionnier » aujourd'hui âgé d'une quarantaine d'années, à l'époque encore danseur de la compagnie Aktuel Force, est caractéristique à cet égard : « Ce qui est important dans le hip-hop, c'est de durer (...). Si tu fais des choses pour les garder pour toi-même, ce n'est pas intéressant, c'est pas le hip-hop. Le hip-hop, c'est 'tu donnes la main à celui qui est derrière'. On veut pas garder nos acquis et ne pas les transmettre, sinon ça amène à l'extinction

⁵⁵ APPRILL Christophe et DJAKOUANE Aurélien, « Synthèse de l'enquête DMDTS sur les profils de formateurs », *Enseigner la danse hip-hop. Rencontre professionnelle, Arts vivants & Départements*, Nantes, 13 avril 2007.

⁵⁶ Artel 91, *Danses hip-hop en Essonne*, Conseil général de l'Essonne, octobre 2007, p. 7.

du hip-hop »⁵⁷. C'est ainsi qu'il y a, surtout en danse hip-hop, des efforts pour construire non seulement des stages, mais aussi des formations de longue haleine, à visée professionnelle.

b. Le soutien des institutions aux formations longues

Ces initiatives sont soutenues et encadrées depuis la fin des années 1990 par des institutions publiques. Il s'agit d'une part d'institutions départementales et régionales (les DRAC et les DDJS⁵⁸, les ADIAM⁵⁹ et assimilées, les Conseils généraux, l'ARIAM), d'autre part d'institutions nationales, mais localisées en Ile-de-France : le Centre national de la danse (CND) à Pantin et l'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire (INJEP) à Marly-le-Roi, ainsi que les tutelles ministérielles localisées à Paris.

Le développement de la formation est généralement l'un des volets d'une politique globale de soutien à la création artistique, à l'intervention sociale et à la professionnalisation. On parlera ici surtout de danse. Par ailleurs, il existe bien sûr des enseignements privés.

À partir de 1998, le Centre national de la danse succéda au TCD, avec des missions plus vastes, et prit également la relève en matière de formation à la danse hip-hop. Il y eut des « stages expérimentaux » de danse hip-hop en 1998, 1999 et 2000, dans les locaux parisiens, orientés vers la formation de formateurs, de trente à quarante-deux heures au total. Les années suivantes furent marquées par un certain désengagement, avec seulement des « entraînements du danseur » d'une douzaine d'heures par an (fréquentés non par des gens du hip-hop mais plutôt par des danseuses d'autres disciplines curieuses de s'initier au hip-hop) et des soutiens ponctuels sous forme de prêts de studios. La récente installation à Pantin voit un renouveau de l'intérêt du CND pour le hip-hop, et une relative normalisation de la place de ce dernier dans le programme du Centre : entraînements réguliers du danseur, master classes de danse hip-hop, ateliers et conférences y sont organisés depuis 2006 ; des spectacles hip-hop sont programmés. Des partenariats sont mis en œuvre : avec le festival Danse Hip-Hop Tanz (qui se déroule précisément là où le CND est implanté : à Pantin, et dans les communes limitrophes), avec le Théâtre national de Chaillot, avec Cité Danse Connexions à Suresnes,

⁵⁷ Vincent Fagot, « L'hip-hopée du Klan X », *Le Monde*, 2 août 2002.

⁵⁸ Directions Départementales Jeunesse et Sport.

⁵⁹ Associations Départementales d'Information et d'Action Musicale.

avec Danse au cœur pour la danse à l'école, ou avec l'ARIAM (pour la formation professionnelle évoquée ci-dessous). La médiathèque du Centre contient un fonds documentaire sur la danse hip-hop (ouvrages, rapports, films, émissions de télévision, etc.). Le CND a pour mission d'apporter un soutien aux danseurs pour la création et l'accès au répertoire, dans l'exercice de leur métier, de leurs droits et de la préservation de leur santé. La normalisation de la collaboration de certains acteurs du hip-hop avec cet établissement unique, doté de moyens importants, constitue d'une part une ressource objective, d'autre part une consolidation de leur légitimité dans le monde du spectacle.

L'INJEP, quant à lui, développe aussi une action en direction du hip-hop, mais en ce qu'il est une activité de la jeunesse, multidisciplinaire, et susceptible de s'inscrire dans le projet de l'éducation populaire. L'Institut, implanté dans un vaste parc arboré à Marly-le-Roi, dans les Yvelines, accueille depuis 2004 des « universités d'été » consacrées aux cultures urbaines (les différentes disciplines du hip-hop), mais surtout à la danse hip-hop. De quarante à soixante jeunes demeurent en pension sur place pendant quatre jours et assistent à des formations techniques, des tables rondes, des spectacles, entreprennent des projets, et peuvent accéder aux ressources documentaires de l'Institut (une bibliothèque spécialisée). Outre l'intérêt de la formation, il s'agit d'un puissant outil de socialisation entre formateurs et jeunes originaires de toute la France et ayant des expériences variées (plus ou moins expérimentés, amateurs ou en voie de professionnalisation, etc.).

Le Réseau, guide-annuaire de la culture hip-hop en France, donne soixante-neuf adresses de structures de formation pour la danse hip-hop en l'Île-de France, dont vingt-deux à Paris et dix-sept en Seine-Saint-Denis⁶⁰. Mais ce nombre est terriblement sous-estimé, si on le compare avec les chiffres donnés dans un dépliant récent d'Artel 91 sur la danse hip-hop dans l'Essonne : il y aurait 85 structures dans le seul département de l'Essonne, et 178 si on ajoute le Val-d'Oise, les Yvelines et Paris⁶¹ ! Étrangement, la Seine-Saint-Denis n'est pas citée... Rapportons cependant les chiffres du Réseau afin de disposer de quelques indications relatives : le guide indique dix structures en Île-de-France pour la formation en graff, 53 pour le rap (douze à Paris et huit dans le 93), et trente-trois pour le Djing (sept à Paris et huit dans le 93).

⁶⁰ IRMA, *Le Réseau. Le guide-annuaire de la culture hip-hop en France*, Paris, Irma, 2005.

⁶¹ *Danses hip-hop en Essonne, op. cit.*, p. 7.

L'on peut cependant faire la distinction entre les écoles privées, qui développent une logique entrepreneuriale, et les structures subventionnées, qui sont souvent dans la mouvance de l'éducation populaire. En danse, beaucoup de formations sont liées à des compagnies. L'une des écoles privées citée par plusieurs danseurs comme ayant mis en place la première formation professionnelle en danse hip-hop (c'est ce que déclare sa publicité), est celle de Thony Maskot dans le 11^{ème} arrondissement.

Revenons aux institutions publiques. En l'absence d'une ADIAM en Seine-Saint-Denis, le Centre de danse du Galion à Aulnay met en place des formations de formateurs et de danseurs depuis 2001, en partenariat avec le CND et la DDJS, mais sans l'assurance d'être soutenu dans le cadre du schéma départemental. En Val-d'Oise, l'ADIAM 95 met en place une formation de formateurs depuis 2005, avec des financements européens, de la DRAC, de la DDJS, et du Conseil général. En Seine-et-Marne et dans l'Essonne, les deux opérateurs départementaux, Act'Art et Artel 91 (ex-ADIAM 91), ont collaboré pour mettre en place des formations longues, avec l'objectif de qualifier et de structurer l'emploi sur le territoire. La formation s'organise en lien avec les vingt-quatre employeurs (associations, mairies, maisons de quartier, etc.), un conseil pédagogique et un comité de suivi. En 2006 les partenaires financiers étaient le Comité régional de la Fédération française de danse, la DRAC, la DRDJS⁶², les Conseils généraux (91 et 77), la ville de Grigny (91), et la MJC du Mée-sur-Seine, pour un budget global de 45.000 €⁶³.

On peut souligner par ailleurs que dans l'Essonne, le hip-hop s'inscrit dans les dispositifs du conseil général : charte de développement culturel, soutien aux compagnies chorégraphiques professionnelles, politique en faveur de l'enseignement artistique, soutien aux associations culturelles et à la pratique amateur, soutien aux manifestations culturelles. L'ADIAM 91 intervient sur le secteur depuis 1999 et a vu la création d'un poste « danses urbaines » en 2002 ; devenu aujourd'hui Artel 91, l'association consacre près du quart de son budget au hip-hop. Elle soutient la pratique amateur, la création et la diffusion professionnelles, anime un collectif de réflexion, réalise des enquêtes et des publications.

Dans le cadre du schéma régional, l'Association régionale d'information et d'actions musicales (ARIAM) s'est engagée depuis 2007 dans le soutien au hip-hop, avec la nomination

⁶² Direction Régionale et Départementale Jeunesse et Sport.

⁶³ Sur ce paragraphe, on peut consulter : *Enseigner la danse hip-hop, op. cit.*, pp. 25-31.

d'un conseiller artistique et la mise en place de formations et d'actions diverses. Dans le programme 2008-2009, quatre opérations de formation et quatre rencontres débats sont présentées. Ici, la danse a un poids important, mais les autres disciplines sont également représentées : Djing, rap, graffiti, montage de projets hip-hop, liens avec les musiques actuelles, etc. On remarquera en particulier un projet ambitieux de formation professionnelle en danse, réunissant un grand nombre de formateurs et une multiplicité de partenaires (vingt-et-un, outre le Conseil régional), et qui se déroule dans huit équipements culturels de la région. Le nombre d'inscrits étant trop faible, la formation a été annulée. La cause de cet échec réside en réalité dans le conflit auquel se livrent les acteurs pour s'assurer le contrôle de la formation et qui est encore non résolu. De fait, l'enjeu est important, car cette formation de 300 heures pouvait être vue comme la préfiguration d'un référentiel pour un diplôme d'État (DE) obligatoire pour l'enseignement de la danse hip-hop, dont on envisage l'éventualité depuis plus de dix ans. Si le diplôme venait à être créé, il est clair qu'on franchirait là une étape encore inédite dans la professionnalisation et l'institutionnalisation du hip-hop. Enfin, l'ARIAM a commandité un état des lieux des pratiques professionnelles du hip-hop (musique et danse) en Île-de-France qui devrait être disponible fin 2008.

Enfin, il faut mentionner l'ouverture, en décembre 2007, de Cités Danse Connexions, dans le bâtiment du Théâtre Jean Vilar de Suresnes et dans le sillage du festival Suresnes Cités Danse. Ce « pôle professionnel » comporte un volet de formation et organise des master classes, des stages courts et des conférences. Il se positionne d'emblée comme une sorte d'établissement supérieur de danse hip-hop, dont la vocation est de s'adresser à la « centaine de danseurs » et aux chorégraphes dotés d'un « talent rare » qui exercent en région parisienne, pour les « accompagner » dans la réalisation de projets artistiques⁶⁴. Les conférences prévues n'ont pas trait au hip-hop, mais à la santé et à l'histoire de l'art et de la danse. C'est un Ovni par rapport aux formes précédentes, puisque les formations ne sont ni issues de l'éducation populaire, ni ancrées dans le mouvement hip-hop, ni dans la logique de la formation artistique longue. Mais elles font partie d'un projet qui, réussissant à donner à une action ancrée localement une portée nationale⁶⁵, marque indéniablement un grand pas dans l'institutionnalisation de la danse hip-hop.

⁶⁴ Voir www.cites-danse-connexions.fr et les interviews données sur le site culture du Conseil général : www.vallee-culture.fr/portal/site/culture (taper : cités danse connexions).

⁶⁵ Cf. aussi *infra*, dans la dernière partie, la section consacrée à la ville de Suresnes.

3. Paris, (nouvelle) capitale du hip-hop ?

Parallèlement à l'institutionnalisation du hip-hop en banlieue, et au développement exponentiel de la formation, un double mouvement de gentrification et de « parisianisation » se fait jour. Certes, Paris a toujours été une ville essentielle du développement du hip-hop francilien. Cependant, depuis quelques années, ce rôle moteur s'est considérablement renforcé, et surtout, le hip-hop s'est déplacé dans Paris : les lieux qui l'accueillent ont changé de nature. Il ne s'agit plus seulement des espaces publics et des boîtes de nuit, ni d'équipements culturels certes importants, mais néanmoins périphériques comme la Grande Halle de La Villette, installé dans un arrondissement populaire. Par la volonté du ministère de la Culture, le hip-hop entre dans un lieu prestigieux et central comme le Grand Palais. D'autre part, il assoit sa présence grâce à une plus grande diversité de manifestations dans la capitale. Enfin, cette culture est progressivement adoubée par la nouvelle municipalité de gauche élue en 2001. C'est l'ensemble de ces éléments qui nous conduit à parler de gentrification.

a. L'investissement de l'ancien Paris populaire

Au cours des années 2000, la culture hip-hop renforce ses positions au cœur de Paris, en particulier dans le Nord et l'Est parisien (11^e, 19^e, 20^e arrondissements). Certes, la présence du hip-hop dans ce secteur n'est pas nouvelle : celui-ci est même un des lieux essentiels des débuts du hip-hop en Île-de-France, comme on l'a vu, notamment en raison des nombreuses discothèques qui y sont implantées. On retrouve, par exemple, la fonction d'accueil de ce qui combine innovation et marginalité artistique et sociale avec le slam : cette discipline issue de la matrice du hip-hop se développe fortement en France dans les années 2000, et les cafés du quartier populaire de Belleville et de Ménilmontant sont son premier lieu d'expansion (avec Saint-Denis). Une vingtaine d'années après l'introduction du hip-hop en Île-de-France, une autre émergence culturelle se produit au sein du même territoire. Pour autant, si de fortes similitudes apparaissent malgré un écart de deux décennies, il ne faudrait pas en conclure hâtivement que rien n'a changé, bien au contraire.

D'une part, les quartiers en question se sont profondément transformés depuis le début des années 1980 – ce point est essentiel. Le Paris populaire et bohème n'a pas entièrement disparu, mais il se réduit fortement d'année en année, à mesure même que sa dimension mythologique s'amplifie. C'est le sens précis du phénomène de gentrification : d'anciens quartiers populaires ouvriers font l'objet d'opérations de rénovation et de réhabilitation qui amènent une nouvelle population de cadres, de jeunes actifs, de professions artistiques et intellectuelles au détriment des anciens habitants contraints de partir en raison de la hausse des loyers⁶⁶. Ce concept s'applique parfaitement à l'Est parisien⁶⁷ : si la capitale dans son ensemble connaît un processus d'embourgeoisement, la transformation de la composition sociodémographique de ces territoires est particulièrement sensible et visible⁶⁸. En conséquence, la présence du hip-hop dans ces quartiers n'a plus du tout le même sens aujourd'hui qu'au début des années 1980. De plus, il y a une relation dialectique entre la gentrification de l'espace urbain et l'élévation du statut des artistes qui y interviennent et/ou y résident. Le statut social des pratiquants du hip-hop s'améliore de manière concomitante avec l'augmentation du prix de l'immobilier dans ces quartiers et l'amélioration de leur taux d'équipement⁶⁹. Entre les personnes et les lieux, il y a une propagation de la valeur. Mais le fait que dans l'Est et le Nord-est de Paris celle-ci demeure moindre que dans le reste de la capitale est une indication (parmi d'autres) de la place subordonnée qui est concédée au hip-hop dans l'échelle reconnue des qualités sociales⁷⁰.

D'autre part, si les slameurs se produisent dans les cafés, le hip-hop entre aussi dans des lieux culturels proprement dits. Le cinéma MK2 Quai de Seine, au bord du bassin de La

⁶⁶ Pour une définition détaillée de ce concept, cf. par exemple BIDOU-ZACHARIASEN Catherine (dir.), *Retours en ville. Des processus de « gentrification » urbaine aux politiques de « revitalisation » des centres*, Paris, Descartes et Cie, Les urbanités, 2003. Cf. aussi *Espaces et sociétés*, « La gentrification urbaine », n°132-133, 2008.

⁶⁷ Un autre quartier connaît actuellement une évolution similaire : le quartier La Chapelle – Stalingrad (18^e et 19^e arrondissements). De vieux bâtiments sont réhabilités sous la forme d'équipements culturels censés attirer une nouvelle population plus aisée, avec la « bénédiction » de l'équipe municipale (le 104,...). Notons l'ambiguïté de la position de la gauche sur ce plan : si elle est du côté des créateurs, y compris de ceux qui sont relativement « marginaux », elle favorise aussi de fait l'appropriation de l'espace par les classes moyennes et supérieures au détriment des classes populaires. Cf. VIVANT Elsa, « Sécurisation, pacification, animation. L'instrumentalisation des scènes culturelles *off* dans les politiques urbaines », *Terrains & Travaux*, « Art et politique », n°13, 2008, pp. 169-188.

⁶⁸ PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT Monique, *Sociologie de Paris*, Paris, La Découverte, Repères, 2004.

⁶⁹ Une logique similaire de hausse des prix de l'immobilier dans des quartiers « créatifs » a été observée à Marseille, par exemple : cf. PERALDI Michel et SAMSON Michel, *Gouverner Marseille. Enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, La Découverte, 2005.

⁷⁰ LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Entre l'institution et le marché, la "moyennisation" du hip-hop », in GAUDEZ Florent (dir.), *Les arts moyens aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, t. 1, 2008, pp. 187-198.

Villette (19^e), accueille par exemple depuis 2005 un festival international de courts-métrages hip-hop organisé par l'association R'Style, dans un quartier en voie de gentrification accélérée (la salle est à trois stations de métro de la Grande Halle où ont lieu les Rencontres de La Villette). Pour sa troisième édition, en 2007, le festival investit également l'Élysées-Biarritz, une salle des Champs-Élysées (8^{ème} arrondissement), et s'assure le parrainage d'une célébrité, l'acteur Jamel Debbouze.

Un lieu entièrement dédié à la culture hip-hop élit également domicile dans l'Est parisien : la Maison du hip-hop a été créée en novembre 2006 dans le 11^e arrondissement, avec le soutien de la municipalité. Georges Sarre, alors maire de l'arrondissement, était présent et accompagné de membres de son cabinet. Prenant la parole lors de l'inauguration de cet équipement modeste (un local de 60 m² environ), il inscrivit néanmoins sa création dans une réflexion globale sur le rôle du hip-hop dans la vie culturelle de l'arrondissement (voir le débat sur « les cultures urbaines » lors du Conseil d'arrondissement du 14 octobre 2004). La localisation de la Maison est intéressante à noter. Elle est située à la fois dans une zone urbaine sensible (ZUS) où le revenu médian des habitants est particulièrement faible, la densité et la vétusté de l'habitat importantes, à deux cents mètres du quartier de restaurants à la mode en pleine gentrification délimité par la rue Oberkampf, et à cinquante mètres de la Maison des métallos (rue Jean-Pierre Timbaud), nouvel équipement culturel de la Ville de Paris, avec lequel il est prévu qu'elle collabore et qui participe à son tour du processus de gentrification.

C'est également en 2006 que débute Pari(s) Hip-Hop⁷¹. La manifestation a une composante militante de gauche et se présente comme le premier festival hip-hop parisien. Lancée par Radio Générations et un collectif de six associations, auxquelles cinq autres viendront s'adjoindre l'année suivante, elle est soutenue par neuf partenaires publics et cinq partenaires privés. Parmi ces partenaires, la Ville de Paris tient une place importante (données de 2007). Le festival se déroule surtout dans les quartiers populaires des 18^{ème} et 19^{ème} arrondissements (Théâtre Élysées-Montmartre, Jardins d'Eole, Parc de La Villette), mais essaime également dans les quartiers bourgeois (inauguration à la mairie du 9^{ème} arrondissement, cinéma dans le 6^{ème} arrondissement, graff dans le 16^{ème} arrondissement au Palais de Tokyo) et des classes moyennes (graff dans le 13^{ème} arrondissement ; battle dans le

⁷¹ Voir document en annexe relatif à cette manifestation.

14^{ème} arrondissement). En juillet 2008, la journée de clôture se déroula à la Maison des Métallos (11^{ème} arrondissement), ce qui est indicatif des transformations en cours : on voyait là une manifestation hybride, ni tout à fait marginale ni vraiment établie, dans un beau lieu « qui monte » hérité d'un passé ouvrier condamné à se transformer en profondeur. La présence d'un public légèrement mélangé en portait le témoignage : adolescents en pantalon baggy, breakers revenus de tout, militants, universitaires, journalistes branchés et danseuses éthérées s'y côtoyaient.

Un autre événement notable se déroule en 2004 : Paris devient le siège d'un *battle* important. Trois années après sa création à Noisy-Champs (77) en banlieue Est, la compétition de danse hip-hop Juste Debout arrive dans le 16^{ème} arrondissement. Au vu du succès fulgurant de ce *battle*, son fondateur décide de le transférer du gymnase de Nesles au stade Pierre de Coubertin, à Paris, non seulement pour accueillir un public grandissant, mais aussi pour pérenniser la manifestation et en conforter la notoriété. Mais Coubertin se révèle à son tour trop petit, et en 2008, la compétition est transférée au Palais omnisports de Bercy (12^{ème} arrondissement). En quelques années, le Juste Debout est passé d'une animation socioculturelle de banlieue (prix d'entrée : 6 euros) à une compétition internationale attirant dix mille spectateurs, situé dans un quartier parisien réhabilité, bien doté en nouveaux équipements de culture et de loisir (prix d'entrée : 25 euros). Cette transformation est allée de pair avec son implantation dans un des plus grands équipements de la capitale et son soutien par la municipalité. De plus, le soutien prend ici une forme originale, car outre l'attribution d'une subvention, il comprend la mise à disposition des salons de l'Hôtel de Ville (4^{ème} arrondissement) pendant huit heures pour l'organisation des présélections de la compétition. La présélection est une manifestation autant mondaine que sportive, une sorte de fête à l'Hôtel de Ville, et qui marque un point de plus dans l'installation des hip-hoppeurs dans la centralité parisienne.

Par ailleurs, il faut noter l'apparition pour la première fois d'un événement commercial d'envergure lié au hip-hop. En avril 2006, la Foire de Paris à la Porte de Versailles (15^{ème} arrondissement) inaugure en son sein un Festival des Cultures urbaines appelé Version Live. La formule prend de l'ampleur et devient en 2007 « le premier Salon des Cultures urbaines dédié aux 15-25 ans ». Il ne semble pas s'être renouvelé cependant en 2008.

Enfin, si l'on considère non plus des événements exceptionnels ou médiatiques, mais la vie quotidienne des centres socioculturels, centres de quartiers et des écoles, on peut dire que la présence accrue du hip-hop dans les équipements concerne non seulement l'Est et le Nord mais l'ensemble du territoire parisien, sous la forme de stages, de cours, de débats et de spectacles de petite forme. On peut « prendre des cours de hip-hop » non seulement à Crimée ou à Belleville, mais à également rive gauche ou à Passy. Rappelons que dans le quartier populaire du 19^{ème} arrondissement (où se situe le quartier Crimée), le prix moyen du mètre carré à l'achat est de 5.150 € alors que dans le 16^{ème}, arrondissement bourgeois où se situe Passy, il est en moyenne de 7.800 €⁷².

b. Le hip-hop s'élève-t-il dans la hiérarchie artistique parisienne ?

Dans les années 1990, le soutien du Théâtre contemporain de la danse (TCD) a été un jalon essentiel dans le processus de reconnaissance artistique de la danse et des danseurs hip-hop. Au début des années 2000, cette culture franchit une étape supplémentaire, puisque des compagnies de danse hip-hop sont programmées au Théâtre National de Chaillot (à partir de 2001 lorsque José Montalvo en devient le directeur de la danse), scène consacrée de la danse savante. Là encore, le parallèle est frappant avec les débuts du hip-hop en Île-de-France : le Trocadéro est un lieu historique de cette culture. Une vingtaine d'années plus tard, le hip-hop sera à la fois sur le même territoire et de l'autre côté. Les danseurs évoluent non plus seulement dans l'espace public, sur l'esplanade qui entoure le théâtre, mais, ayant franchi la porte, sont désormais programmés régulièrement à l'intérieur même de cet équipement prestigieux. Puis, en octobre 2007, c'est comme si les représentants de l'État prenaient acte de ce symbole et l'entérinaient. Le Théâtre national de Chaillot devient un « grand établissement national dévolu à l'art chorégraphique », qui devra travailler étroitement avec le Centre national de la danse de Pantin, et dont l'une des missions est de « soutenir les cultures urbaines ». La direction en est confiée à José Montalvo et à Dominique Hervieu. Pour le quotidien *Le Monde*, il s'agit d'une « décision spectaculaire », qui fait l'effet d'une « bombe ». Elle sera fortement critiquée dans le monde du théâtre⁷³. En attendant de voir les

⁷² Prix au m² des appartements anciens vendus libres à Paris au 2^{ème} trimestre 2008 ; Chambre des notaires de Paris, www.paris.notaires.fr

⁷³ Rosita Boisseau et Fabienne Darge, « Chaillot devient un pôle chorégraphique », *Le Monde*, 25 octobre 2007 ; Rosita Boisseau, « Crispations après l'attribution du Théâtre de Chaillot à la danse », *Le Monde*, 19 novembre 2007.

effets de cette décision, elle peut être lue comme un coup de pouce du ministère de la Culture pour aider les artistes du hip-hop à contourner la barrière à l'entrée de ce que les spécialistes considèrent comme « le temple de la danse contemporaine ». En effet, Gérard Violette, directeur sortant du Théâtre de la Ville (4^{ème} arrondissement) se refusait avec constance de programmer la danse hip-hop dans son établissement⁷⁴. Rien n'indique que son successeur change d'orientation.

Un autre moment remarquable est atteint dans la période récente : à l'automne 2006, le hip-hop est accueilli au Grand Palais, dans le cadre d'une manifestation qui lui est entièrement dédié, intitulée simplement – et de manière paradoxale – Rue. Cette culture pénètre dans l'équipement le plus prestigieux auquel elle a jamais eu accès, et ce, d'autant plus que la situation géographique de ce bâtiment – au pied des Champs-Élysées, entre la place de la Concorde et l'Arc de Triomphe – la place dans ce que Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot nomment « l'axe du pouvoir », une ligne de communication est-ouest qui relie les lieux de décision et de prestige parisiens aux administrations et quartiers d'affaires de La Défense⁷⁵. Pendant trois jours, toutes les disciplines du hip-hop sont accueillies, sous toutes leurs formes ou presque : réalisation de graffs, battles de danse hip-hop, création chorégraphique, DJing, slam, concerts de rap,... La manifestation est visitée par environ cinquante mille spectateurs⁷⁶.

Plusieurs remarques peuvent être formulées. Tout d'abord, cet événement ne peut se comprendre qu'à l'aune de l'histoire (des lieux) du hip-hop francilien : sans adopter une posture téléologique qui consisterait à dire que « Rue » au Grand Palais est l'aboutissement logique de vingt-cinq ans de présence de cette culture en Île-de-France, on peut néanmoins affirmer que cette histoire de plus de deux décennies est une condition de la tenue de cette manifestation. Ainsi, il faut aller à l'encontre de certaines affirmations pour le moins hâtives entendues sur place ; parmi les organisateurs (acteurs de la culture hip-hop), certains n'hésitaient pas à dire, par exemple : « jusqu'ici il n'y a rien eu pour le hip-hop ; aujourd'hui le hip-hop est enfin reconnu », comme pour légitimer la caution donnée à l'événement.

⁷⁴ Voir par exemple l'interview qu'il a donnée à *Mezzo l'info*, émission de télévision sur France 2, 21 novembre 2000.

⁷⁵ PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT Monique, *op. cit.*

⁷⁶ Voir en annexe un extrait du dossier de presse de la manifestation.

Ensuite, et dans la même optique, « Rue » au Grand Palais porte fortement la trace du registre socioculturel souvent accolé au hip-hop, même s'il prétend s'en détacher (ce qui est aussi vrai en partie). En particulier, la date de la manifestation ne doit rien au hasard : celle-ci a eu lieu en octobre 2006, quelques jours avant « l'anniversaire » des émeutes qui avaient eu lieu dans les banlieues françaises en novembre 2005. Les nombreux cars de CRS présents à l'entrée du Grand Palais, très visibles, rappelaient la crainte d'affrontements ou de dégradations : le public visé est donc, entre autres, le public jeune de la politique de la ville. On retrouve une vieille idée, qui pourrait être formulée familièrement ainsi : « mieux vaut qu'ils fassent du hip-hop plutôt qu'ils brûlent des voitures », ou, de manière plus positive : afin d'éviter les émeutes, il faut valoriser les pratiques culturelles dans lesquelles les jeunes peuvent s'exprimer et se reconnaître. L'événement a été organisé à l'initiative du ministère de la Culture, dont les communiqués officiels proposent des orientations pour « favoriser le processus de reconnaissance des cultures urbaines ». Son investissement dans l'opération est patent et accompagné d'une campagne publicitaire soutenue : il y a de grandes affiches dans le métro, et sur les bus de la RATP. La manifestation est également en « une » du site internet du ministère pendant plusieurs semaines, et sera rappelée dans la carte de vœux du ministre à la fin de l'année. De ce point de vue, elle peut être interprétée, pour reprendre le terme de Michel Dobry, comme un « coup politique »⁷⁷ du ministre de la Culture de l'époque, Renaud Donnedieu de Vabres (présent sur place), qui contestait de la sorte l'approche avant tout sécuritaire du ministre de l'Intérieur d'alors, Nicolas Sarkozy. On peut noter ainsi que parmi les groupes de rap qui se sont produits en concert, certains ne cachaient pas leur hostilité à l'égard de la politique menée par N.Sarkozy, tels le groupe 113, classé généralement *hardcore*. Certains acteurs du hip-hop exprimaient une vision critique de la manifestation, tel Yacine Amblard, co-responsable de l'association Moov'n Aktion : « C'est pas une réussite artistique, mais une réussite populaire et commerciale. En plus, comme je l'ai dit à *Libération*, c'est comme avoir une vitrine pleine d'ampoules sans donner d'argent pour l'usine derrière qui produit l'électricité. Où est le soutien ? »⁷⁸.

Enfin, sur le plan strictement esthétique, on peut estimer, comme Y. Amblard, que le un bilan est pour le moins mitigé. Le prestige du lieu, en effet, ne fait pas tout : l'acoustique ne semblait pas véritablement adéquate, puisque la volonté de faire se dérouler plusieurs

⁷⁷ DOBRY Michel, *Sociologie des crises politiques. La dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, Presses FNSP, 1986.

⁷⁸ Entretien du 30 janvier 2007. Pour d'autres avis critiques, voir : Véronique Mortaigne, « La rue sous verre au Grand Palais », *Le Monde*, 15 octobre 2006.

événements en même temps (par exemple un battle de danse hip-hop avec un animateur et un DJ, et en parallèle un concert à quelques mètres de distance, sans mur de séparation) a souvent produit un intense brouhaha, voire une forme de bouillie sonore peu compatible avec un haut niveau d'exigence artistique. On a pu ainsi avoir l'impression que le désir de « faire un coup » a conduit les promoteurs de la manifestation à être peu regardants sur les conditions de sa réception.

c. Bilan

Pour synthétiser, on fera les remarques suivantes :

- Dans Paris, les manifestations hip-hop se déroulent de manière préférentielle dans les quartiers populaires : 11^{ème}, 18^{ème}, 19^{ème}, et 20^{ème} arrondissements. La gentrification de ces quartiers peut favoriser le bon développement des manifestations, en termes de public, de réseaux de coopération et d'image, tout en garantissant aux acteurs, du moins pour l'instant, des conditions favorables d'accès aux infrastructures et de dépenses (loyers, charges, transports, etc.). Cela dit, la gentrification des quartiers et le changement sociodémographique qu'elle suppose laissent aussi augurer de changements dans la population des pratiquants et dans le type de pratiques.

- Les manifestations qui ont du succès ont tendance, dans un deuxième temps, à essaimer vers les quartiers bourgeois ou de loisir : dans le 16^{ème} arrondissement (Palais de Tokyo), dans le 6^{ème} et le 8^{ème} (salles de cinéma). Parfois, un événement important se produit dans l'hypercentre : les présélections de la compétition Juste Debout à l'Hôtel-de-Ville (4^{ème} arrondissement) ou Rue au Grand Palais, sur les Champs-Élysées (8^{ème} arrondissement). Si cette tendance se confirmait, on dira qu'il s'agit d'une manière de consolider le hip-hop, en assurant sa présence dans tous les quartiers de la capitale, auprès de commanditaires et de publics bien plus diversifiés qu'auparavant.

- La municipalité actuelle, menée par le Parti Socialiste, soutient toutes les initiatives que nous avons décrites. Ceci constitue un changement essentiel par rapport à la politique de l'équipe précédente.

- Sur l'échelle de la légitimité savante, le hip-hop a connu des succès mitigés. Il accède au Grand Palais, ce qui est honorable mais également ambigu, car il le fait en vertu d'un « coup » politique, comme on l'a dit, et sans garanties sur la qualité artistique, au moment où l'auguste établissement, dépouillé de ses fastes d'antan, se voit transformé en une

sorte de gigantesque garage de luxe. Dans le domaine de la danse, le hip-hop se voit légitimé, comme actuellement lorsqu'il consolide son ancrage au Théâtre national de Chaillot et au Centre national de la danse. Le volontarisme du ministère de la Culture n'y est pas pour rien. Mais il est probable que c'est avec l'ouverture de Cité Danses Connexions, le centre permanent de production et de diffusion ouvert en décembre 2007 dans le sillage du festival de Suresnes, dont le succès ne se dément pas, que le hip-hop verra sa diffusion et la notoriété de ses acteurs consolidées, alors que la danse traverse actuellement une période de baisse inquiétante de sa programmation.

- L'axiome énoncé par Xavier Greffe semble partiellement conforté par ces constatations⁷⁹ : si le caractère durable de la culture hip-hop n'est pas une fonction simple de son rapport à la centralité, la capitale offre tout de même d'excellentes garanties de consolidation et de pérennisation du succès des initiatives hip-hop. Elle leur offre surtout une cumulativité introuvable ailleurs.

⁷⁹ « La "sustainability" d'une pratique culturelle dépend de sa proximité avec la métropole », réunion *Culture et territoires en Île-de-France*, Paris, janvier 2008.

DEUXIÈME PARTIE : DES LIEUX ET DES HOMMES. ANCRAGES ET DÉPLACEMENTS

Dans cette deuxième partie, il s'agit de procéder à une analyse synchronique des éléments présentés auparavant, dans une perspective de sociologie urbaine notamment. Tout d'abord, les différents types de lieux qui accueillent du hip-hop méritent une attention particulière. Pourquoi certains lieux comme les boîtes de nuit, les espaces publics, etc., sont-ils plus fréquentés que d'autres par les pratiquants du hip-hop ? Réciproquement, qu'est-ce que le hip-hop peut nous apprendre à propos des usages et du fonctionnement de ces lieux ?

Ensuite, l'analyse prendra pour objet les déplacements des acteurs liés à cette culture en Île-de-France : ceux-ci apparaissent comme relativement fréquents et sont d'une certaine manière consubstantiels au hip-hop. De même, on pourra se demander ce que ce constat met en lumière au regard des travaux sur les mobilités franciliennes.

Enfin, il s'agira d'étudier l'inscription nationale et internationale du hip-hop francilien. Quelles sont les relations entre le hip-hop francilien et cette culture à l'échelle nationale ? Quels liens s'établissent entre les acteurs du hip-hop de la métropole parisienne et d'autres métropoles mondiales ?

I. LE RÔLE DES DIFFÉRENTS TYPES DE LIEUX

1. Les soirées en boîte de nuit : une culture de la fête

Dans la première partie, le rôle pionnier des boîtes de nuit, notamment parisiennes, a été souligné : celles-ci sont un des tous premiers lieux qui ont accueilli du hip-hop en Île-de-

France. On peut noter d'ores et déjà que ces structures ont toujours joué un rôle important pour cette culture, et ce, jusqu'à aujourd'hui. Culture de la fête, le hip-hop s'est développé en grande partie dans le cadre de rassemblements de pratiquants et d'amateurs qui ont élu domicile, entre autres, dans les discothèques⁸⁰ : c'est le cas notamment pour les DJs⁸¹, les rappeurs et les danseurs.

Partant de ce constat, plusieurs remarques peuvent être formulées :

- D'une part, il faut mettre en exergue le fait que ce sont des entreprises privées qui se sont d'abord ouvertes au hip-hop, avant toute institution publique. Dans la mesure où les travaux de recherche sur le hip-hop en France ont jusque-là surtout insisté sur le rôle de l'action publique en la matière⁸², et sans négliger ni l'importance de celle-ci, ni les motivations commerciales des entreprises privées, ce point doit être souligné.

- D'autre part, et corrélativement, les boîtes de nuit peuvent être considérées, d'une certaine manière, comme un lieu culturel. On sait le rôle que jouent ces espaces dans la construction de la sociabilité des jeunes adultes, à un moment du cycle de vie où les rencontres amicales sont à leur apogée⁸³ ; mais ils ont également une fonction d'accueil de l'innovation esthétique qui peut les apparenter à un lieu culturel, et ce, quand bien même ils sont susceptibles d'être visés par de multiples critiques. On retrouve par exemple cette ouverture à l'égard des marges esthétiques dans le cas de la musique techno : celle-ci est née et s'est d'abord répandue dans les discothèques. Notons que ces lieux accueillent également une forme de marginalité sociale : à Chicago, au milieu des années 1980, ce genre musical est diffusé dans des clubs fréquentés par des Afro-Américains et des homosexuels⁸⁴. Les discothèques franciliennes ont une fonction identique lorsqu'elles programment du hip-hop : leur public vient en bonne partie des banlieues de la région⁸⁵. Rappelons cependant que le

⁸⁰ KAUFFMANN Isabelle, art. cité.

⁸¹ Sur les DJ, cf. JOUVENET Morgan, « Emportés par le mix ». Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, « Musique et émotion », n°37, septembre 2001, pp. 45-60.

⁸² Cf. par exemple FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, *op. cit.* Mais cette remarque vaut aussi pour nos travaux antérieurs, en tout cas pour certains membres de l'équipe : cf. LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Sociologiques, 2008, et *Fonctionnaliser la culture ? Action publique et culture hip-hop*, thèse pour le doctorat de sociologie, ENS Cachan, 2004.

⁸³ Pour une étude récente, cf. JARVIN Magdalena, *Vies nocturnes. Sociabilité des jeunes adultes à Paris et à Stockholm*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2007.

⁸⁴ PETIAU Anne, « L'expérience techno, des raves aux free-parties », in MABILON-BONFILS Béatrice (dir.), *La fête techno. Tout seul et tous ensemble*, Paris, Autrement, 2004, p. 29.

⁸⁵ Alors même que les boîtes de nuit sont régulièrement accusées de discrimination raciale. L'association SOS-Racisme, notamment, a recours depuis plusieurs années à la méthode dite du *testing* pour prouver les pratiques discriminatoires de certains établissements de nuit. Mais il ne s'agit donc sans doute pas des mêmes établissements.

mouvement techno évoluera ensuite vers une critique radicale des boîtes de nuit, accusées en particulier de pratiquer des tarifs trop élevés⁸⁶ et de contribuer au formatage sur le plan esthétique, pour donner naissances aux raves et aux *free-parties*, ces fêtes clandestines et gratuites organisées en plein air ou dans des bâtiments désaffectés⁸⁷ ; c'est le cas notamment en région parisienne⁸⁸.

- Enfin, il faut également remarquer que les boîtes de nuit assurent cette fonction d'accueil d'une esthétique « marginale » de façon continue, et pas seulement au début de la période considérée. Certes, dans les années 1980, ce rôle est d'autant plus crucial qu'elles constituent un des rares équipements ouverts au hip-hop. Mais elles jouent toujours ce rôle aujourd'hui (par exemple, jusqu'à une date récente, c'était le cas du Tryptique, localisé rue Montmartre, dans le 2^e arrondissement, c'est-à-dire au cœur de Paris).

2. L'importance des espaces publics

Même si les boîtes de nuit ont été fréquentées très tôt par les pratiquants du hip-hop, la culture hip-hop s'est développée avant tout dans les espaces publics franciliens. Certes, c'était le cas surtout au début, dans les années 1980, à un moment où peu de lieux sont ouverts à cette culture ; le hip-hop entre ensuite, progressivement, dans des lieux clos, et son rapport à l'espace public se modifie, à tel point qu'un paradoxe apparaît : la danse hip-hop, par exemple, désormais qualifiée par des responsables institutionnels de « danse urbaine », prend de plus en plus ses distances – au propre comme au figuré – avec la rue, estime Sylvia Faure⁸⁹.

Malgré tout, et même si le sens de la présence du hip-hop dans l'espace public a en partie changé, cette culture y est toujours bel et bien au rendez-vous, encore aujourd'hui. C'est vrai notamment pour une discipline comme le graffiti. Celui-ci a eu accès à des scènes

⁸⁶ TESSIER Laurent, « Musiques et fêtes techno : l'exception franco-britannique des *free parties* », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n°1, janvier-mars 2003, pp. 73 et 75.

⁸⁷ Cf. par exemple RACINE Étienne, *Le phénomène techno. Clubs, raves, free-parties*, Paris, Imago, 2004, et POURTAU Lionel, « Les interactions entre raves et législations censées les contrôler », *Déviance et Société*, vol. 29, n°2, 2005, pp. 127-139.

⁸⁸ EPSTEIN Renaud, « Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne », *Mouvements*, n°13, janvier-février 2001, pp. 73-80.

⁸⁹ FAURE Sylvia, « Danse hip-hop et usages des espaces publics », *Espaces et Sociétés*, n°113-114, 2003, pp. 197-213.

prestigieuses ; ses productions peuvent se vendre à très bon prix lorsqu'elles sont exposées dans des galeries d'art plutôt chics dans les 6^{ème}, 7^{ème}, et 17^{ème} arrondissements. Du point de vue du soutien public à la pratique amateur et à la professionnalisation, le graff demeure cependant le « parent pauvre » du hip-hop⁹⁰ ; il se pratique dans des équipements publics et des festivals, mais continue de s'exercer principalement dans la rue et dans l'illégalité. On peut faire un parallèle avec la danse : des danseurs hip-hop se produisent à la fois sur des scènes consacrées (Suresnes, Mogador, Opéra Bastille, etc.) ou au cinéma, en étant rémunérés, et s'entraînent dans le hall de la gare de Lyon ou à la Défense, une situation qui pourrait faire croire qu'ils sont des amateurs. Le constat d'une présence à la fois dans des lieux clos, institutionnalisés, éventuellement prestigieux, et la poursuite vigoureuse d'une pratique dans l'espace public, qui échappe à la réglementation positive, souvent par les mêmes personnes, peut paraître paradoxale. Mais elle vaut plus généralement pour toutes les disciplines du hip-hop, parce que le hip-hop est fondamentalement une culture de l'espace public : il s'en nourrit et trouve en lui son lieu d'expression de référence.

a. Le hip-hop, une culture de l'espace public

Tout d'abord, la culture hip-hop vise à s'installer dans des lieux de visibilité accrue : elle sollicite en effet très fortement le regard des autres, dont elle a absolument besoin pour « fonctionner ». Ainsi la danse hip-hop, à l'origine, est organisée sur le modèle du défi à l'intérieur d'un cercle, et la présence des spectateurs stimule les danseurs⁹¹ ; comme l'explique Sylvia Faure, « l'investissement (...) des espaces publics de la ville semble orienté selon deux logiques d'action : en premier lieu, une logique symbolique : être ensemble, danser là où il y a du passage afin d'être vus, côtoyer ses pairs, les défier (...) ; en second lieu, une logique fonctionnelle : choisir des sols glissants pour mieux faire des figures »⁹². Cette explication vaut pour les Halles à Paris comme pour les espaces publics des cités HLM, car le hip-hop se développe aussi dans des fêtes de quartier. Ce danseur de Division Alpha explique le rôle central des Halles⁹³ :

⁹⁰ SHAPIRO Roberta, « La transfiguration du hip-hop », in MAJASTRE Jean-Olivier, PESSIN Alain (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 81-119. Rappelons, par exemple, qu'il y a en Île-de-France dix formations en graffiti pour soixante-dix formations en danse hip-hop (Mission Cultures urbaines, rapport au ministre de la Culture et de la communication, Paris, mars 2007, p. 47).

⁹¹ Plus précisément, publics et pratiquants sont confondus : à tour de rôle, chacun peut entrer dans le cercle.

⁹² FAURE Sylvia, « Danse hip-hop et usages des espaces publics », art. cité, p. 204.

⁹³ Entretien réalisé par Isabelle Kauffmann, 2001.

« Il y avait une boîte qui s'appelait le Globo en 1988 et il y avait des gens qui après le Globo allaient tout le temps aux Halles pour parler, ou pour danser, genre une after quoi. Ils allaient là-bas. Et après c'est devenu un peu la Mecque des Halles. Les danseurs, ils n'ont pas d'endroit pour s'entraîner réellement (...). Mais pendant très longtemps c'était underground, c'est-à-dire, seuls les danseurs parisiens savaient. Maintenant tout le monde sait : tu veux voir les danseurs, tu vas aux Halles. C'est là-bas que tout le monde est, c'est là-bas que tout le monde s'entraîne. Et puis il n'y a pas vraiment de salle, c'est là-bas que les gens peuvent parler, communiquer. Enfin toujours est-il que tu peux t'entraîner aux Halles pendant très longtemps, avant, avoir une personne en face de toi, lui dire bonjour au revoir sans lui parler, parce qu'on a tous un groupe donc, on est tous quelque part en compétition. C'est ça le truc, on est tous en compétition, il y a des amis, il y a des affinités qui se créent, tu le vois quand il y a un défi de quel côté se placent les gens, s'ils se mettent de ton côté ou de celui d'en face et au fur et à mesure que tu fais des défis aux Halles, tu crées une attraction, et quelque part, vis-à-vis des gens, tu te mets en porte à faux par rapport à plein d'autres, parce que tu vas défoncer des gens, ces gens-là ils ont des amis, donc ils perdent et la prochaine fois tu vas relancer un défi avec quelqu'un d'autre et il y aura les gens de ce défi, il y aura des antécédents, de ce défi plus les gens de ce défi-là, donc si t'arrives à battre les deux, ça cumule des gens des gens des gens, et au bout d'un moment à force, tous les gens qui sont contre toi, ils sont obligés d'être un peu avec toi, parce qu'ils sont obligés de reconnaître le niveau. Parce que quelque part, tu leur as donné du plaisir, s'ils sont venus voir un événement et ils sont spectateurs, ils kiffent, parce que chaque fois qu'il y a un événement, ils viennent. Donc au bout d'un moment ils t'intègrent dans leur mental, « bon finalement, il n'y a rien à faire, il est trop bon », donc ils te considèrent. Mais il faut avoir un cumul quand même de pas mal de défis ou avoir un défi clé, vraiment, contre un mec très très fort, ça te donne une notoriété, ce que nous on recherche dans la danse, c'est la notoriété. Dans le hip-hop, tout le monde veut être reconnu, et pour ça il faut faire des défis ».

Bien entendu, il n'est pas indifférent que la Place de la Rotonde, au Forum des Halles, ce lieu d'entraînement si prisé, et dont la disposition scénique en demi-cercle convient si bien à la représentation publique, se trouve juste au-dessus de la station de RER des Halles, grand nœud de communications de l'Ile-de-France, dans un lieu défini dans l'imaginaire des

Franciliens comme le point central de la ville et de la région. Il y a du sens à ce que les gens du hip-hop, venus en majorité des banlieues populaires, se retrouvent, s'entraînent et se produisent dans ce temple des loisirs et de la consommation : nous sommes dans une vaste surface commerciale, à côté des cafés, de la piscine et d'un très grand cinéma multiplexe, dans l'hypercentre de la capitale. Cela dit, beaucoup de danseurs estiment qu'il y a désormais « trop de pression » aux Halles et préfèrent s'entraîner à des heures de moindre passage et dans des lieux moins fréquentés, sous la dalle de la Défense ou à la gare de Lyon.

Mais le hip-hop est également une culture d'espace public en raison des caractéristiques sociodémographiques de ses acteurs. Il convient de rappeler ici la définition des espaces publics : ces lieux publics particuliers ne sont pas réservés à certains groupes sociaux ; tout au contraire, ce sont des lieux de circulation, de passage, fréquentés par un grand nombre d'individus aux appartenances sociales et aux origines géographiques très diverses. Les différentes classes sociales, les jeunes et les vieux se mélangent, se côtoient en tout cas : « les espaces publics ne sont pas des espaces communautaires dans la mesure où ne se retrouvent pas uniquement des gens se ressemblant ou appartenant à la même communauté », explique Cynthia Ghorra-Gobin⁹⁴. En conséquence, la spécificité d'un espace public, selon Isaac Joseph, c'est « sa *fonction de désenclavement* (...). La seule qualité que les pratiques de l'espace public considèrent comme pertinente, c'est *l'accessibilité* (...). Un espace public est donc *un espace où l'intrus est accepté* »⁹⁵. Dès lors, on comprend aisément les raisons de l'investissement de ces espaces par les pratiquants du hip-hop : ceux-ci appartiennent souvent aux classes populaires, habitent des territoires périphériques et sont susceptibles d'être victimes de discrimination raciale ; confrontés à de nombreuses « barrières à l'entrée », les espaces publics constituent pour eux le lieu auquel ils ont le plus facilement accès.

De plus, il s'agit aussi d'avoir *un lieu à soi*, qui ne soit pas soumis au regard des institutions et au contrôle social qu'elles exercent ; de manière générale, la vie quotidienne des adolescents est en effet largement rythmée par l'école, si bien que le temps de loisirs est souvent utilisé pour se soustraire aux obligations institutionnelles ordinaires. On pense ici au

⁹⁴ GHORRA-GOBIN Cynthia, « Réinvestir la dimension symbolique des espaces publics », in GHORRA-GOBIN Cynthia (dir.), *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13.

⁹⁵ JOSEPH Isaac, *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984, pp. 40-41.

terrain vague de La Chapelle, qui peut s'apparenter, par certains aspects, à un espace public, et qui a fait office de lieu de rendez-vous pour les amateurs de hip-hop au milieu des années 1980. Laurence Roulleau-Berger parle ainsi d'« espaces intermédiaires » pour qualifier ces territoires situés en quelque sorte dans les interstices de la ville, investis par des jeunes souvent originaires de la banlieue (et donc, entre autres, par les acteurs du hip-hop), et qui accueillent de nouvelles pratiques urbaines telles que de nouvelles formes d'expression artistique⁹⁶.

L'observation d'un entraînement de danse hip-hop aux Halles révèle toute la richesse des fonctions de l'espace public. On voit comment celui-ci fait office à la fois d'espace de socialisation et d'apprentissage surtout pour le groupe des pairs, et d'espace de représentation et de communication entre celui-ci et les citoyens de passage. Il a fini, au fil du temps, par faire partie des « scènes de reconnaissance » qu'a étudiées Virginie Milliot. De manière attendue, on constate aussi qu'il est le terrain privilégié des jeunes hommes, au détriment des jeunes filles.

b. L'investissement artistique de la rue

À l'inverse, la culture hip-hop est également présente dans les espaces publics dans le cadre de manifestations artistiques soutenues par les pouvoirs publics, et ce, de plus en plus. Du côté des politiques culturelles contemporaines, en effet, la tendance générale est au développement de grands événements artistiques populaires dans les espaces publics⁹⁷. Les autorités politiques affichent un intérêt croissant pour les manifestations culturelles de dimension importante qui se déroulent dans la rue, et ce, pour plusieurs raisons : tout d'abord, les collectivités locales en général, et les municipalités en particulier, souhaitent mettre en place de grandes fêtes populaires qui donnent l'occasion aux habitants de se rassembler, de réaffirmer une identité collective, dans le but, par exemple, de « ressouder le lien social ». Il s'agit de « créer des événements conçus pour être des facteurs de rassemblement de la

⁹⁶ ROULLEAU-BERGER Laurence, *La ville intervalle. Jeunes entre centre et banlieue*, Paris, Méridiens-Klincksieck, Réponses sociologiques, 1991.

⁹⁷ Sur ce point, cf. par exemple ARNAUD Lionel, *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain. Une comparaison franco-britannique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008. L'auteur a étudié en particulier le carnaval de Notting Hill et le Défilé de la Biennale de la danse de Lyon.

population d'une ville dans son ensemble, selon une logique souvent festive »⁹⁸. Ensuite, et corrélativement, la culture est également utilisée dans ce cadre comme outil de la reconquête de l'espace public ; autrement dit, ces évènements doivent aussi permettre aux habitants – et notamment aux piétons – de se réappropriier le centre-ville, au-delà des seules rues commerçantes ; dans ce cas, le lien est manifeste entre la politique culturelle et la politique urbaine.

Enfin, du côté des artistes et des acteurs culturels, il existe aussi un désir de réinvestir la rue, et en ce sens, la politique culturelle répond à une attente : artistes et acteurs publics sont sur la même longueur d'onde (même si les objectifs poursuivis ne sont pas toujours exactement les mêmes). Ces deux types d'acteurs font en effet le même diagnostic sur la « sclérose » relative des institutions et des équipements traditionnels, qui fait que ceux-ci ne peuvent remplir leur mission de démocratisation, c'est-à-dire que la haute culture reste l'apanage des catégories les plus diplômées et les plus aisées, et en tirent les mêmes conclusions : il revient aux artistes d'aller à la rencontre du public ; comme le dit Alice Blondel (à propos du théâtre, mais ce constat peut être généralisé et élargi à de nombreux autres domaines), il s'agit alors d'« impliquer toute la ville dans un projet culturel festif mêlant différentes disciplines artistiques (musique, danse, théâtre, cirque) avec l'idée qu'une grande partie de la population aura toujours des difficultés à venir dans les bâtiments des théâtres et qu'il faut donc aller dans la ville pour créer une vraie relation entre des artistes et les habitants »⁹⁹. Les arts de la rue qui, comme leur nom l'indique, ne se définissent pas par une spécificité disciplinaire mais par un mode et un lieu d'intervention, témoignent notamment de cette évolution : « l'opposition dedans / dehors [joue] un rôle central dans ce mouvement. C'est à travers elle que va se construire la légitimité de la présence dans la rue de ce mouvement, acteur d'un renouvellement festif et interpellant les lieux classiques de la spectacularité »¹⁰⁰. Secteur en pleine effervescence, c'est aussi un type d'approche artistique qui obtient la reconnaissance des pouvoirs publics dans les années 1990¹⁰¹. Sociologiquement, et probablement aussi par leurs orientations politiques et leur vision du monde, les gens du hip-hop se distinguent assez nettement de ceux qui ont fondé le

⁹⁸ BLONDEL Alice, « "Poser du tricotérial sur la fracture sociale". L'inscription des établissements de la décentralisation théâtrale dans des projets relevant de la politique de la ville », *Sociétés & représentations*, « Artistes / politiques », n°11, février 2001, p. 294.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 301 ; nous soulignons.

¹⁰⁰ CHAUDOIR Philippe, « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques. Le cas des arts de la rue », *L'Observatoire*, n°22, printemps 2002, p. 9.

¹⁰¹ DAPPORTO Elena, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, la Documentation française, Questions de culture, 2000.

mouvement des arts de la rue au lendemain de mai 1968. Cela dit, quelle que soit leur spécialité, beaucoup d'entre eux estiment aussi que l'art doit favoriser la rencontre entre les citoyens. Cette conception rousseauiste jouit aujourd'hui d'un large consensus qui traverse les disciplines et les générations.

En outre, certains équipements culturels peuvent, sous certaines conditions, être assimilés à un espace public, notamment lorsque l'on peut y accéder librement, comme pour *Rue* au Grand Palais, par exemple, même s'il y a des barrières symboliques qui n'existent pas pour une manifestation « hors les murs ».

3. Le réseau des équipements culturels et socioculturels

Parmi les lieux qui ont joué et jouent encore un rôle essentiel dans l'évolution du hip-hop en Île-de-France, il faut aussi mentionner les équipements socioculturels, et les équipements culturels dans une moindre mesure¹⁰². Dans la première partie, nous avons vu apparaître ces lieux lors de chaque période. L'idée que l'on voudrait défendre ici est la suivante : loin d'être simplement des espaces de diffusion (et d'expansion) de la pratique du hip-hop, ces équipements contribuent très largement à la structuration du mouvement et à sa codification à la fois esthétique et morale. Il s'agit de rompre avec une vision « spontanéiste » des pratiques culturelles, selon laquelle on aurait d'abord des activités artistiques à l'état pur qui seraient ensuite reprises et diffusées, voire « récupérées », par les centres d'animation et autres MJC. Certes, cette image n'est pas entièrement fautive, mais elle ne permet pas de poser de façon sereine la question des interactions entre pratiques culturelles et politiques publiques. Au contraire, nous affirmons que même s'il existe une pratique autonome du hip-hop, celle-ci doit être analysée au regard de son rapport aux institutions.

Ainsi, on peut considérer que les animateurs se sont emparés du hip-hop sous l'impulsion de la politique de la ville à partir des années 1980 et surtout du début des années 1990, mais en réalité, le réseau des équipements socioculturels est bien antérieur à l'apparition

¹⁰² Sur cette distinction, cf. POUJOL Geneviève, SIMONOT Michel, « Militants, animateurs et professionnels : le débat « socioculturel-culturel » (1960-1980) », in MOULINIER Pierre (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*, Paris, DEP, Les travaux du DEP, 2001, p. 93.

de cette politique, et il contribue depuis longtemps à l'essor des formes d'expression artistiques des jeunes. Sans remonter aux origines de l'animation (c'est-à-dire à la fin du XIX^e siècle) et à la notion d'éducation populaire, il convient de rappeler que dans les années 1960, les pouvoirs publics, et notamment le ministère de la Jeunesse et des Sports, subventionnent massivement ce secteur et organisent peu à peu la professionnalisation de l'animation¹⁰³, à une époque où le Plan met très fortement en avant les équipements collectifs¹⁰⁴. Parallèlement, la réapparition des bandes de jeunes tels que les blousons noirs ne laisse pas d'inquiéter. En conséquence, les structures d'animation se voient confier une mission de prévention de la délinquance sur laquelle elles s'appuient pour apporter leur soutien à une culture juvénile en voie de formation : « ces équipements (...), notamment ceux implantés en périphérie des villes, dans les grands ensembles (...), deviennent donc progressivement des lieux d'expression de nouvelles valeurs ou de nouvelles formes culturelles »¹⁰⁵. En particulier, le rock, musique liée à toute une culture contestataire partagée par une large partie de la jeunesse, est souvent accueilli avec enthousiasme dans les équipements socioculturels¹⁰⁶ ; les animateurs comme les responsables de ces structures apprécient en effet le côté rebelle du rock qui s'accorde facilement avec leurs convictions militantes¹⁰⁷. En même temps, en tout cas du point de vue de la puissance publique, la valorisation du rock doit avant tout permettre de favoriser l'intégration de ses pratiquants : « le rock devient (...) un des aspects des politiques d'insertion (...) ; [dans les MJC], le rock en général [est] pour une bonne part la mise en pratique de l'idée qu'une activité musicale donne des repères, responsabilise, met en valeur ses protagonistes », souligne Patrick Mignon¹⁰⁸. Bien que les grilles de lecture soient quelque peu différentes, elles ne sont pas incompatibles, au contraire, et tout le monde s'y retrouve : animateurs et pouvoirs publics s'entendent pour soutenir le développement du rock.

¹⁰³ ION Jacques, *Le travail social à l'épreuve du territoire*, Paris, Dunod, Action sociale, 1996 (1990), p. 97.

¹⁰⁴ Cf. SAEZ Guy, « Modernisation politique et culturelle, équipements et animation », et AUGUSTIN Jean-Pierre, ION Jacques, « Le local à l'épreuve : le temps des recompositions », in POUJOL Geneviève (dir.), *L'Éducation Populaire au tournant des années soixante. État, mouvement, sciences sociales*, Marly-le-Roi, INJEP, document de l'INJEP n°10, mai 1993, respectivement pp. 19-33 et pp. 111-123.

¹⁰⁵ ION Jacques, *op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁰⁶ « Les MJC s'ouvrent aux groupes de rock, se font leurs porte-parole (...) ; elles abritent des cours de guitares, les locaux de répétition, le siège d'un fanzine ; certaines se lancent même dans l'édition discographique », raconte Patrick Mignon dans « Paris/Givors : le rock local », in MIGNON Patrick, HENNION Antoine (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, Vibrations, 1991, p. 211.

¹⁰⁷ « Le rock, son auto-organisation locale, l'énergie qu'il dégage, son idéologie, peut convertir des individus qui ne s'y étaient pas intéressés et pour lesquels il fournit l'occasion d'engager un combat (...), le spontanéisme du rock faisant écho à leur militantisme ancien. Ce qui n'est pas non plus sans écho chez certains militants de l'éducation populaire, qui, confrontés à la baisse de fréquentation des équipements, voient dans le rock un défi à relever », explique également Patrick Mignon dans « Rock et rockers : un peuple du rock ? », in DARRÉ Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Res Publica, 1996, p. 88.

¹⁰⁸ MIGNON Patrick, « Paris/Givors : le rock local », *loc. cit.*, p. 212.

La présence massive du hip-hop dans les équipements socioculturels depuis la fin des années 1980 découle directement du lien qui a été établi pendant cette période entre le rock et l'animation.

Ce type de lieux a donc pour fonction première de permettre d'héberger des groupes et des cultures qui sont l'objet d'un « malentendu sonore et social », pour reprendre la belle expression de Marc Touché ; plus généralement, explique l'auteur, « les institutions spécialisées du travail social et celles polyvalentes de l'animation socioculturelle et culturelle ont été et sont encore des hauts lieux du dépannage et de l'accueil des musiciens qui sont ailleurs en situation de quasi-illégitimité de pratique et d'intermittents conflits de voisinage »¹⁰⁹.

En outre, la mise en place d'ateliers dans les équipements socioculturels permet aussi d'employer comme intervenants des acteurs du hip-hop locaux : ceux qui cherchent à se professionnaliser peuvent ainsi bénéficier d'une rémunération et commencer à vivre de leur art. En conséquence, le monde de l'animation constitue pour les acteurs du hip-hop une voie d'accès déterminante au marché local du travail artistique, et donc bien souvent un passage obligé pour le démarrage d'une carrière éventuelle. Autrement dit, le hip-hop est une ressource pour le travail social parce que l'animation peut être un tremplin pour les acteurs du hip-hop, et réciproquement.

Le rôle fondamental de l'animation dans le développement du hip-hop apparaît encore plus nettement lorsque l'on compare la situation française avec un pays dont ce type de structures est absent, notamment dans le cas de la danse hip-hop : « aux États-Unis (...), il n'existe pas d'analogue du réseau des centres culturels, des MJC et des petites salles, de taille et de notoriété modestes, qui constitue en France, d'une part un maillon important du passage de la pratique amateur à la danse professionnelle, d'autre part un outil d'intervention de l'action sociale », comme le notent Roberta Shapiro et Marie-Christine Bureau¹¹⁰.

¹⁰⁹ TOUCHÉ Marc, « Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Annales de la recherche urbaine*, n°70, « Lieux culturels », 1996, pp. 60 et 62. L'auteur précise aussi : « ces équipements sont en règle générale totalement inadaptés tant pour les musiciens que pour les personnes qui y travaillent et subissent les assauts sonores et surtout vibratoires de leurs locataires et hôtes » (p. 62).

¹¹⁰ SHAPIRO Roberta et BUREAU Marie-Christine, « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis », *Sociologie de l'art*, n° 13, 2000, p. 14.

II. LE HIP-HOP, UNE CULTURE DE LA MOBILITÉ

S'il ne fallait qu'un exemple de la mobilité inhérente au hip-hop, on pourrait prendre celui de la « langue des cités », que l'on retrouve dans le rap, et qui se caractérise (entre autres) par l'utilisation fréquente du verlan et par un vocabulaire qui emprunte notamment à l'argot et aux langues étrangères : celle-ci est parlée bien au-delà des banlieues, comme l'explique le linguiste Jean-Pierre Goudaillier¹¹¹. De même, la danse hip-hop mobilise un vocabulaire technique étendu construit principalement à partir de l'anglais imagé des Africains-américains¹¹². Ces constats impliquent l'existence de déplacements et d'échanges soutenus entre pays, entre centre et périphérie, et entre classes sociales.

1. Se déplacer pour être vu et pour être ensemble

La recherche de visibilité qui caractérise les pratiquants du hip-hop incite ces derniers à se déplacer souvent, et à parcourir des distances importantes. Par définition, l'investissement massif des espaces publics implique de sortir de son espace privé. De ce point de vue, le graffiti est sans doute la discipline qui génère le plus de mobilité. Tagueurs et graffeurs entendent donner à leurs productions un rayonnement maximal : ils recherchent donc des lieux très fréquentés, de manière à ce que celles-ci soient vues par le plus grand nombre ; « le tagueur parcourt la ville pour affirmer sa présence, être vu », écrit par exemple Anny Bloch-Raymond¹¹³. Dans son ouvrage sur les tags dans le métro (parisien), Michel Kokoreff estime aussi que « le plus grand mérite revient à celui qui tague le plus possible de fois dans des endroits les plus impossibles, les plus en vue et les plus dangereux »¹¹⁴. Mais de manière générale, pour la culture hip-hop, la recherche de notoriété implique de multiplier les rencontres, les contacts, et d'être présent dans un maximum d'espaces. Les danseurs de

¹¹¹ GOUDAILLIER Jean-Pierre, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

¹¹² SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle (collab.), « Dire la danse. Le vocabulaire de la danse hip-hop », in GRUAZ Claude (dir.), *À la recherche du mot : De la langue au discours*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006.

¹¹³ BLOCH-RAYMOND Anny, « Tags, graffs et fresques murales : revendications identitaires, expressions communautaires ? (San Fransisco – Strasbourg) », *Agora Débats Jeunesse*, « Nouvelles pratiques artistiques des jeunes », n°29, 3^e trimestre 2002, p. 75.

¹¹⁴ KOKOREFF Michel, *op. cit.*, p. 105.

battles, par exemple, doivent construire et défendre leur réputation en participant à de nombreuses compétitions, ce qui peut induire des déplacements dans tous les départements de l'Île-de-France.

Parallèlement, la mobilité des acteurs du hip-hop résulte aussi du besoin de se rassembler, de se retrouver entre pairs. Les déplacements permettent de faire la jonction entre les pratiquants issus de territoires différents, de manière à instaurer un système de reconnaissance par les pairs : il s'agit d'une part de s'entraîner en profitant des conseils des uns et des autres, d'autre part de juger et d'être jugé. Comme dans toute discipline artistique, la reconnaissance des pairs est en effet généralement indispensable à la poursuite de l'activité et à la progression dans la pratique : dans les arts plastiques comme en littérature, par exemple, le cercle des pairs constitue une « instance de consécration » fondamentale, comme le dit Nathalie Heinich¹¹⁵. La discussion autour des productions de chacun est un moment important de socialisation, et cette discussion doit avoir lieu au moins en partie *in situ* : pour que l'évaluation par les pairs soit possible, il faut donc des lieux adéquats. Les débuts du graffiti à New York, par exemple, ont pour lieu central le métro, dans lequel les graffeurs se réunissent régulièrement, car « la circulation des graffitis sur les rames de métro qui traversent les quartiers de la ville fournit les conditions matérielles d'une rencontre entre graffeurs dans des *writers' corners*, et permet d'attribuer la réputation à l'échelle de la ville (...). [Ces endroits] constituent des forums pour les graffeurs de différents quartiers qui permettent de tisser des liens et de former une communauté de pratiquants sérieux à l'échelle de New York »¹¹⁶.

À Paris, le Bataclan a pu jouer ce rôle pour les débuts du hip-hop, comme l'explique cet ancien membre d'Aktuel Force¹¹⁷ :

¹¹⁵ HEINICH Nathalie, *L'épreuve de la grandeur*, op. cit., p. 262.

¹¹⁶ LACHMANN Richard, « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & Travaux*, n°5, novembre 2003, p. 73 (trad. fr. de « Graffiti as career and ideology », *American Journal of Sociology*, vol. 94, n°2, september 1988, pp. 229-250) ; nous soulignons. *Writers' corners* est une expression indigène qui signifie littéralement « coin des graffeurs », « rendez-vous des graffeurs ». L'auteur explique ainsi : « plusieurs stations ont une fonction de carrefour dans le système ferroviaire urbain de New York. Les pratiquants peuvent donc s'installer quelques heures dans ces stations où passent bon nombre de lignes différentes et regarder défiler sous leurs yeux une portion conséquente des graffitis circulant sur les métros de la ville (...). Les *writers' corners* servent à organiser la carrière des graffeurs (...), [qui] peuvent se rassembler à un endroit déterminé pour apprécier les progrès relatifs de leur style et de leurs réalisations ».

¹¹⁷ Entretien cité.

« Au Bataclan, ça m’encourageait de danser, parce que comme à l’époque il n’y avait pas beaucoup de gens qui dansaient dans mon quartier, vers chez moi, il fallait que je bouge sur Paris tu sais, pour voir ces gens là. Bon y avait *H.I.P. H.O.P.* quoi, mais ces gens-là, je les voyais pas souvent, mais c’était pas du toucher quoi, du direct, du réel quoi. Ces gens-là, je les voyais mais je traînais pas avec eux, tu sais je traînais pas avec eux et, c’est que au Bataclan. Au Bataclan, ces gens-là je les voyais, la danse elle est là quoi, les gens ils sont à côté de moi, je les touche quoi et ils me donnent de l’énergie pour que je continue toujours à avancer dans mon parcours quoi, sans que moi je le voulais quoi, parce que je pouvais arrêter n’importe quand quoi. Parce que pour moi, la danse, c’était la danse, c’était pas un truc, dire tu vas en faire ton métier. Mais déjà, déjà c’était un truc qui, je sentais qu’il y avait une lueur, qu’il y avait une odeur, pour moi à l’époque il y avait une odeur. Quand tu disais le *smurf*, [il renifle], tu savais qu’il y avait quelqu’un qui dansait, qui était là, au Trocadéro, tu sais il y avait quelque chose, il y avait quelque chose qui t’attirait là-bas, c’est pour ça que je dis une odeur, qui t’attirait dans tel endroit, dans tel endroit, comme le Bataclan.

– Mais comment t’as connu en fait ?

– [Un membre] des PCB¹¹⁸, dans l’émission *H.I.P. H.O.P.*, habitait vers chez moi, bon lui il me poussait, enfin c’est moi qui étais attiré vers lui, pour que je monte avec lui sur Paris, ou que je parte avec lui au Bataclan, tu vois quoi. Mais lui il voulait pas : “ T’es trop petit ”, tu vois ; et je me débrouillais avec mes propres moyens pour aller là-bas quoi. Et après tu vois en cherchant, en allant là-bas, hop, j’ai trouvé ! J’ai trouvé, j’ai trouvé le Bataclan quoi ! J’allais en métro, même des fois tout seul, j’allais tout seul là-bas, je connaissais rien sur Paris, et j’allais là-bas tout seul. À l’époque, c’était trente francs, comme je faisais des stages et tout, enfin j’étais pré-apprenti, et de temps en temps, mon patron, comme je travaillais bien, mon patron il me donnait un petit billet, ma mère aussi elle me donnait un petit billet tout ça, alors j’allais m’amuser et puis tous les dimanches, je prenais trente francs, et je partais là-bas. J’étais content ! J’étais content parce que tous les dimanches, après *H.I.P. H.O.P.*, tu savais qu’il y avait ça, je traînais plus dans mon quartier ».

Le hip-hop mobilise ce danseur, jamais il ne serait allé au Bataclan si ce lieu n’avait fourni des occasions de danser et de voir des danseurs. Cela signifie également que le jeune

¹¹⁸ Paris City Breakers.

homme sort de sa cité H.L.M. du Blanc-Mesnil pour se rendre dans le X^e arrondissement de Paris, seul, parce qu'il est mû par le hip-hop, sa pratique et ses pratiquants, ses pairs.

Il convient ici de souligner le rôle central que jouent les transports collectifs, notamment le RER et le métro. Bien entendu, ceux-ci représentent d'abord un moyen de transport pour des jeunes qui résident fréquemment en périphérie lointaine et qui n'ont souvent pas de voiture, en raison de leurs faibles ressources financières ; ainsi, les rappers et autres slameurs franciliens sont nombreux à faire référence au RER dans leurs textes (le groupe 113, originaire de Vitry-sur-Seine, parle du RER C ; Grand corps malade évoque le RER D ; etc.)¹¹⁹. Mais ces transports collectifs ne sont pas qu'un outil de déplacement, loin s'en faut. Ils peuvent faire office de lieu de pratique : on tague dans le RER, on y écoute du rap, on s'y défie. Notre danseur évoque une rencontre avec ses pairs¹²⁰ :

« [On se rencontrait] pas dans les événements hip-hop, [mais] dans la rue ! Dans les endroits où les gens breakaient, entre autres au Trocadéro là, on sortait du Trocadéro ce jour-là ; on sortait du Trocadéro et ils ont pris leur transport, nous on a pris notre transport, j'étais avec un pote et puis lui il était avec quatre potes, et puis il s'avère que lui il habite la même ligne de R.E.R. que moi mais à deux, à trois stations plus loin. Et on s'est rencontré dans le R.E.R., dans le train – parce qu'à l'époque c'était pas le R.E.R. c'était les trains gris là – à gare du Nord, on se rencontre, nous on dit : « vous dansez ? » Ils ont dit ouais, alors on fait un défi, dans le train directement, on s'est défié dans le train et après : on se reverra ! On se reverra ! [Il rit] Et puis après on s'est revu. La semaine d'après moi j'allais dans sa cité, et puis là il y avait des mecs qui dansaient et tout, on a fait un défi, je me suis retrouvé tout seul contre les breakers de la cité. On s'est défié, moi je leur ai sorti des trucs que, et ils ont commencé à [il rit] paniquer : attends, je vais chercher mon frère ! il dit je vais chercher mon frère, t'inquiète et tout, et son frère je savais pas c'était qui, et son frère c'était le gars [avec qui] on s'était défié dans le train ; et de là on s'est vu, on s'est entraîné et tout et jusqu'à aujourd'hui ».

De surcroît, les véhicules de transport deviennent des vecteurs de transformation des activités artistiques : ainsi, la présence accrue de revêtements anti-graffiti et la politique de

¹¹⁹ En outre, un magazine spécialisé dans le rap avait pour nom *RER* (pour Rap Et Ragga).

¹²⁰ Entretien cité.

nettoyage rapide et systématique des tags (mise en place en référence à la théorie de la vitre cassée (*broken window*), selon laquelle si une vitre cassée n'est pas réparée immédiatement, alors elle agit comme un signal positif pour les délinquants et les auteurs de dégradations¹²¹) a amené les tagueurs à développer une nouvelle technique, qui consiste à graver son nom de tag sur les vitres – innovation que le sociologue Alain Vulbeau a appelée « graviti »¹²².

Plus généralement, au-delà des véhicules, c'est l'ensemble du réseau qui est un support de cette culture, principalement les stations de métro et les gares RER. A. Vulbeau note encore : « Le développement dans et autour du RER (train et métro) peut être compris comme la reconnaissance déviante de la suprématie du réseau de transports moderne sur le territoire historique de l'Île-de-France. D'ailleurs les tags se sont vraiment développés après 1985, c'est-à-dire après l'interconnexion de toutes les lignes de RER »¹²³. Les grandes gares parisiennes, notamment (Châtelet-les Halles, gare du Nord,...), ont une fonction de carrefour qui permet à une communauté de se rassembler ; elles ne sont pas uniquement « la gare la plus proche » de tel ou tel endroit, elles deviennent aussi des lieux « en soi », qui abritent une pratique spécifique.

2. Mobilité géographique et mobilité sociale

Utilisateurs intensifs des transports collectifs, usagers réguliers des espaces publics, mobiles à l'échelle de l'agglomération, les acteurs du hip-hop franciliens sont également animés par un désir d'ascension sociale. Le hip-hop entretient donc un double rapport à l'espace, dont Roberta Shapiro et Marie-Christine Bureau résument la dynamique à partir du cas de la danse : « enchaînement de prouesses physiques, organisées sur le mode du défi, c'est également une pratique ludique d'appropriation et de requalification de l'espace, par

¹²¹ KELLING George L., WILSON James Q., « Vitres cassées » (trad. fr.), *Les Cahiers de la sécurité intérieure*, n° 15, 1^{er} trimestre 1994, pp. 163-180. Si cette théorie a de nombreuses limites, elle n'en a pas moins inspiré moult pratiques répressives. C'est le cas en particulier à New York pour la lutte anti-graffiti, qui fait l'objet d'une appréciation élogieuse de la part du criminologue québécois Maurice Cusson, également adepte de la théorie du choix rationnel, dans *Prévenir la délinquance. Les méthodes efficaces*, Paris, Armand Colin, 2002. Il faut dire que le graffiti y a fait figure de symptôme de la crise urbaine : cf. AUSTIN Joe, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York, Columbia University Press, 2001.

¹²² VULBEAU Alain, « Les "gravitis" ou l'émergence de l'incisif », in Collectif, *Patrimoine, tags et graffs dans la ville*, Bordeaux, Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aquitaine, 2004, pp. 81-90.

¹²³ VULBEAU Alain, *Du tag au tag*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, p. 105.

l'exercice d'une activité inattendue qui détourne de sa fonction prévue les garages, les dalles, les parkings, les halls d'immeuble. C'est également un vecteur de circulation dans le quartier, puis de *mouvement de la périphérie (...) vers les centres-villes*, "lieux symboliques de la visibilité sociale", *par lequel les hip-hoppeurs refusent "l'enfermement dans les banlieues" »*¹²⁴.

De ce point de vue, on peut noter que pour les premiers pratiquants (au début des années 1980), l'entrée dans la pratique est avant tout le résultat d'un désir de sortir de la banlieue, comme l'explique cet ancien membre d'Aktuel Force¹²⁵ :

« Qu'est-ce qui a fait que tu es allé à Montparnasse en fait ?¹²⁶

– C'était même pas une histoire de dire ouais il y a des danseurs machin, c'était juste une histoire de se dire, ouais allez, on se barre ! On va faire un tour à Paris, on va à Montparnasse et on peut faire du patin à roulette (parce qu'il n'y avait pas de rollers) et c'est là que j'ai vu des gars danser et de là, les liens se sont faits quoi et c'est de là que ça a commencé à être intéressant quoi ».

La notion de ségrégation socio-spatiale, désormais banale en sociologie urbaine, illustre bien le fait que pour toute une partie de la population, le sentiment d'assignation à résidence se double d'une impossibilité d'accès à certaines positions sociales. De ce point de vue, la grande mobilité des acteurs du hip-hop est un atout considérable pour leur trajectoire sociale. Les travaux d'Azouz Begag, ministre délégué à la Promotion de l'égalité des chances du gouvernement Villepin (2005-2007), corroborent cette idée : il fait également le constat de « la morbidité des quartiers [périphériques] »¹²⁷, et observe que la mobilité spatiale, et donc la capacité à prendre ses distances avec la banlieue (au propre comme au figuré), est fortement corrélée à la mobilité sociale (ascendante)¹²⁸. Il préconise en conséquence un éloignement précoce¹²⁹ et « l'affranchissement du lieu » et du milieu, considérés comme mortifères¹³⁰.

¹²⁴ SHAPIRO Roberta et BUREAU Marie-Christine, art. cité, pp. 20-21 (nous soulignons). Les auteurs citent ici MOÏSE Claudine, MOURRAT Philippe (collab.) *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigène, 1999, p. 84.

¹²⁵ Entretien cité.

¹²⁶ Il fait partie des premiers danseurs franciliens, il sera membre de groupes « historiques ». En 2002, il fonde sa compagnie. Il grandit dans une cité H.L.M. de Seine-Saint-Denis. Il vit à l'époque de l'entretien dans la même commune.

¹²⁷ BEGAG Azouz, *Les dérouilleurs. Ces Français de banlieue qui ont réussi*, Paris, Mille et une nuits, 2002, p. 10.

¹²⁸ L'auteur précise cependant qu'il ne s'agit pas pour autant de « laisser penser que la mobilité à l'extérieur du ghetto est une condition nécessaire et suffisante à la réussite sociale » (*ibid.*). Pour une réflexion plus générale,

D'une certaine manière, on peut dire que les acteurs du hip-hop appliquent à la lettre les thèses d'A.Begag, même si l'objectif de mobilité sociale n'est pas nécessairement la principale motivation de leurs déplacements. Il faut noter également que l'action publique accompagne souvent ce processus : par l'intermédiaire du soutien apporté à des manifestations hip-hop, notamment lorsque celles-ci se déroulent dans des espaces publics, les autorités appuient les mobilités de ces acteurs. L'idée sous-jacente à ces actions peut être formulée ainsi : faire l'expérience de l'altérité est essentiel dans la construction de la personnalité et dans le processus de socialisation ; appliquée au territoire urbain, cette idée débouche sur un principe : il faut inciter les habitants des banlieues à en sortir, à aller en ville. L'objectif est de désenclaver les quartiers prioritaires de la politique de la ville.

Au total, la grande mobilité des acteurs du hip-hop franciliens incite à réviser quelques thèses communément admises sur les périphéries urbaines et leurs habitants. De nombreux travaux insistent en effet sur l'enfermement des banlieues sur elles-mêmes¹³¹, sur les logiques de repli sur soi¹³², sur l'apparition de ghettos sur le modèle américain¹³³. Il ne s'agit pas ici de nier l'ampleur des phénomènes de ségrégation socio-spatiale précédemment évoqués, mais plutôt de nuancer ce constat : grâce à la culture, un groupe social qui dispose pourtant de peu de ressources et qui subit de nombreuses discriminations est capable de mobilité, et celle-ci lui ouvre les portes d'autres univers sociaux auxquels il n'aurait sinon probablement pas eu accès. Nous rejoignons ici Marie-Hélène Bacqué et Yves Sintomer qui, à partir d'une enquête réalisée en Seine-Saint-Denis, récusent l'image de la relégation¹³⁴. De même, dans un article intitulé de façon significative « Les gens des cités n'ont rien d'exceptionnel », Jean-Samuel Bordreuil avait déjà montré que les habitants des cités marseillaises sont très mobiles,

cf. aussi LE BRETON Éric, *Bouger pour s'en sortir. Mobilité quotidienne et intégration sociale*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹²⁹ « La première expérience d'éloignement par rapport aux siens et à son territoire est une amorce importante dans le cycle de la réussite sociale » (BEGAG Azouz, *op. cit.*, p. 59) ; souligné par l'auteur.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹³¹ Cf. par exemple ce rapport au ministre de la Ville : DELARUE Jean-Marie, *Banlieues en difficulté : la relégation*, Paris, Syros, 1991. Jean-Marie Delarue a été Délégué interministériel à la Ville de 1991 à 1994.

¹³² MAURIN Éric, *Le ghetto français. Enquête sur le séparatisme social*, Paris, Seuil, La République des idées, 2004.

¹³³ Quelles que soient ses limites, une comparaison France / États-Unis sur ce plan a néanmoins tout son sens : cf. par exemple WACQUANT Loïc, *Parias urbains. Ghetto, banlieue, État*, Paris, La Découverte, 2007.

¹³⁴ Cf. BACQUÉ Marie-Hélène, SINTOMER Yves, « Affiliations et désaffiliations en banlieue. Réflexions à partir des exemples de Saint-Denis et d'Aubervilliers », *Revue française de sociologie*, vol. 42, n°2, 2001, pp. 217-249.

notamment les jeunes, pour lesquels « le centre-ville (...) est [la] destination privilégiée, [ce qui] sape la figure de "la rouille" »¹³⁵.

De la même manière, nous pouvons également nuancer l'opposition classique entre mobilité choisie des élites et mobilité subie des dominés¹³⁶ : tandis que les cadres, les élites politiques et économiques se déplaceraient sans contrainte à l'échelle internationale¹³⁷, les pauvres seraient contraints à des déplacements forcés, seraient « agis » par des forces extérieures (le marché, l'État,...). Cette opposition, certes schématisée ici, n'est pas sans fondement. Mais il faut insister sur ce point : les groupes les plus dépourvus de ressources n'en sont pas moins capables de mobilité. Il n'est pas question de sous-estimer ni les déplacements forcés, ni, à l'inverse, les interdictions ou limitations d'accès à certains espaces pour de nombreux groupes sociaux considérés comme « indésirables »¹³⁸, au premier rang desquels les sans domicile fixe (SDF)¹³⁹. Néanmoins, la marginalité ne signifie pas toujours mobilité contrainte ou absence de mobilité. Une autre forme de culture émergente, la culture techno, l'atteste également : comme l'ont montré Renaud Epstein et Astrid Fontaine, les adeptes des rave-parties ont une culture du déplacement qui remet en cause les idées habituelles sur l'inertie des démunis¹⁴⁰.

III. LE HIP-HOP FRANCILIEN, DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Il convient aussi d'examiner le rôle que joue la métropole francilienne pour le hip-hop au-delà de ce territoire : le développement du hip-hop en Île-de-France a ainsi des effets à

¹³⁵ BORDREUIL Jean-Samuel, « Les gens des cités n'ont rien d'exceptionnel », in Collectif, *Ces quartiers dont on parle. En marge de la ville, au cœur de la société*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1997, p. 250.

¹³⁶ BONNET Michel, DESJEUX Dominique (dir.), *Les territoires de la mobilité*, Paris, PUF, Sciences sociales et sociétés, 2000.

¹³⁷ Sur ce point, cf. par exemple ABÉLÈS Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot, 2008.

¹³⁸ BIDEZ Marie, LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Action publique et mobilisations face aux populations mobiles "indésirables". Le cas des gens du voyage et des rave-parties », communication au colloque international *La fabrique de populations problématiques par les politiques publiques*, MSH Ange Guépin, Nantes, 13-15 juin 2007. Cf. aussi le colloque *Action publique et mobilisations face aux populations mobiles "indésirables"*, École Normale Supérieure de Cachan, 3 juin 2008.

¹³⁹ Cf. par exemple DAMON Julien, *La question SDF. Critique d'une action publique*, Paris, PUF, Le lien social, 2002. L'auteur évoque ainsi la gestion en « ping-pong » des SDF par les administrations qui renvoient en permanence ces derniers d'une institution à l'autre, ce qui implique de multiples déplacements souvent inutiles.

¹⁴⁰ EPSTEIN Renaud et FONTAINE Astrid, *Aller en rave. Un voyage aux marges de la ville*, La Défense, PUCA, Recherches, 2006.

d'autres échelles, sur le plan national et international¹⁴¹. Plus généralement, les échanges internationaux sont nombreux chez les acteurs du hip-hop franciliens, que ceux-ci se déplacent hors de l'Hexagone ou qu'ils accueillent des rappeurs, danseurs ou graffeurs étrangers. Le caractère international de la métropole francilienne prend ainsi une couleur particulière puisque ces acteurs sont souvent pauvres et résident fréquemment dans des territoires périphériques.

1. La métropole francilienne dans la France du hip-hop

Paris et le désert français : le titre de l'ouvrage du géographe Jean-François Gravier¹⁴² peut-il être appliqué à la France du hip-hop ? Assurément non. Si l'Île-de-France a toujours été une région phare pour cette culture, à ses débuts comme de nos jours, elle ne peut pas résumer à elle seule l'ensemble du hip-hop hexagonal. Certes, il est possible de parler d'une domination francilienne, au sens où la région est en pointe et concentre une partie très importante des artistes, des scènes et des crédits dédiés à cette culture. Mais une analyse détaillée des échanges et de la circulation des artistes au sein du territoire national fait également apparaître une réalité plus complexe, qui permet de relativiser les images habituelles du centralisme à la française.

a. L'Île-de-France, une région pionnière... parmi d'autres

Indéniablement, la région francilienne fait figure de pionnière dans le monde du hip-hop français : outre les éléments déjà énoncés dans l'introduction et dans la première partie de ce rapport, on peut noter également la dimension locale de certains médias ; par exemple, en 1984 l'émission *H.I.P.-H.O.P.* est réalisée en région parisienne, ce qui permet de créer un noyau dur et un réseau de pratiquants sur place. Du même coup, les participants apparaissent comme des pionniers, et deviennent des modèles pour le reste du territoire national. Dans la même optique, les caractéristiques du réseau de transports francilien avantagent

¹⁴¹ Cf. notamment le titre du numéro que la revue *Copyright Volume !* a consacré au hip-hop : « Sonorités du hip-hop, logiques globales et hexagonales », vol. 3, n°2, 2004.

¹⁴² GRAVIER Jean-François, *Paris et le désert français*, Paris, Le Portulan, 1947.

considérablement les adeptes du graffiti de la région, comparativement aux autres métropoles françaises : l'explosion du graffiti en France à la fin des années 1980 repose avant tout sur le métro parisien (et sur le RER). L'avantage comparatif des Franciliens s'observe encore si l'on examine la diffusion du slam en France au début des années 2000 : cette nouvelle discipline se pratique d'abord dans les cafés parisiens, puis en banlieue parisienne, avant de se répandre plus largement sur le territoire national.

Pour autant, il serait tout à fait erroné de réduire l'histoire (et la géographie) du hip-hop français à une diffusion pure et simple de l'innovation francilienne vers le reste du pays ; sur le plan théorique, notons d'ailleurs que si le modèle de la diffusion a été un des premiers modèles de la géographie culturelle, il a été depuis largement discuté (et complété par d'autres approches)¹⁴³. En outre, le fait d'être reconnu comme pionnier dans sa discipline est valorisant, notamment en matière artistique¹⁴⁴ – on pense ici à la notion d'avant-garde¹⁴⁵ ; nombreux sont ceux qui affirment qu'ils étaient les premiers, que les autres n'ont fait que suivre ou imiter, etc. Ainsi, certains rappeurs marseillais racontent qu'ils sont les premiers à avoir entendu du rap, en raison de la présence d'un porte-avion américain dans le port de la cité phocéenne¹⁴⁶ à la fin des années 1970. Au-delà de l'anecdote, il s'agit de mettre en évidence le fait que l'innovation en matière de hip-hop peut être localisée hors de l'Île-de-France, et notamment dans les autres métropoles françaises.

En ce qui concerne la danse hip-hop, le rôle pionnier de la région lyonnaise, par exemple, est bien connu¹⁴⁷. On peut même dire que ce territoire, et plus généralement la région Rhône-Alpes, a longtemps devancé la région parisienne pour cette discipline. Si l'agglomération Lille-Roubaix-Tourcoing est généralement reconnue comme le troisième berceau de cette danse, Toulouse et Nantes ont également été très tôt des pôles dynamiques. Pour revenir à Marseille, le rap y a bénéficié d'équipements culturels à un niveau probablement jamais atteint en région parisienne : ainsi, le festival Logique hip-hop, principalement consacré à cette musique, initié à la Friche Belle de mai dans les années 1990, peut être considéré comme le plus grand festival de rap en France ; de même, Marseille est la

¹⁴³ Pour la musique, cf. GUIU Claire, « Géographie et musique : état des lieux. Une proposition de synthèse », *Géographie et cultures*, op. cit., pp. 7-26.

¹⁴⁴ Sur ce point, cf. MIGNON Patrick, « Rock et rockers : un peuple du rock ? », *loc. cit.*

¹⁴⁵ Cf. MENGER Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », art. cité.

¹⁴⁶ SBERNA Béatrice, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2002.

¹⁴⁷ Cf. MILLIOT Virginie, *Les fleurs sauvages de la ville et l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, thèse de doctorat, université Lumière – Lyon II, 1997.

seule ville qui possède un lieu culturel entièrement dédié à cette musique, le Café-musique l’Affranchi, inauguré à la même période¹⁴⁸.

De ce point de vue, il convient de rappeler un élément important susceptible d’éclairer l’absence de *leadership* francilien en la matière : nombreux sont ceux qui redoutent que les concerts de rap dérapent dans la violence et qu’ils deviennent un lieu d’affrontement entre bandes¹⁴⁹ ; comme l’explique Patrick Simon, « l’image du rap a beau s’être banalisée, il n’est pas bien reçu dans les salles de concert. Le public qu’il attire fait peur : un geste déplacé, un mot entraîne l’autre et les bagarres générales empêchent le déroulement des soirées. Ces flambées de violence à répétition ont amené la plupart des salles parisiennes à éviter toute programmation de rap »¹⁵⁰. Gérôme Guibert ajoute : « Contrairement aux autres musiques, l’activité scénique des groupes de rap est réduite à la portion congrue »¹⁵¹. Néanmoins, ceci ne doit pas masquer le fait que si l’Île-de-France n’a pas toujours été pionnière, cette région est de manière générale en position de force pour tout ce qui touche au hip-hop.

b. La domination francilienne

La domination francilienne sur le hip-hop français est nette. Plusieurs éléments mettent en évidence cette position dominante : si le rap est peu présent dans les salles de concert de la région¹⁵², en revanche, l’essentiel de la production française se concentre en Île-de-France, et ce, depuis très longtemps¹⁵³. Le rap a essaimé sur l’ensemble du territoire

¹⁴⁸ Il faut noter néanmoins que la mise sur agenda de cet équipement n’a pas été sans poser problème : la nouvelle équipe municipale (de droite) élue en 1995 a longtemps hésité sur l’attitude à adopter vis-à-vis de ce projet lancé sous l’équipe précédente. Cf. LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Quelle musique pour les quartiers ? Deux équipements culturels controversés », *Copyright Volume ! autour des musiques actuelles*, vol. 1, n°2, 2002, pp. 5-18.

¹⁴⁹ Sur le lien entre musique et violence, cf. LE BOHEC Jacques, TEILLET Philippe, « La musique adoucit-elle les mœurs ? », in BONNY Yves, DE QUEIROZ Jean-Manuel, NEVEU Erik (dir.), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation. Lectures et critiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Le sens social, 2003, pp. 209-228. On retrouve les débats suscités il y a quelques décennies par les concerts de rock : cf. par exemple RUTTEN Paul, « Popular music policy : a contested area – the Dutch experience », in BENNETT Tony et al., (ed.), *Rock and popular music. Politics, policies, institutions*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 37-51.

¹⁵⁰ SIMON Patrick, « Trop de gens sont concernés. Le Rap conscient et les entrepreneurs », *Mouvements*, « Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique », n°11, septembre-octobre 2000, p. 26.

¹⁵¹ GUIBERT Gérôme, « L’éthique hip-hop et l’esprit du capitalisme », *Mouvements*, n°11, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵² On note néanmoins une évolution ces dernières années.

¹⁵³ CACHIN Olivier, « Géopolitique rapologique », *Artpress*, hors-série « Territoires du hip-hop », décembre 2000, pp. 88-91.

national, mais la professionnalisation concerne de façon quasi-exclusive les artistes franciliens ; les labels spécialisés sont presque tous localisés en région parisienne.

La danse hip-hop est également très présente dans la métropole francilienne. Les principaux festivals consacrés à cette discipline y sont durablement installés : les Rencontres de la Villette, et Suresnes cités danse. De même, les *battles* foisonnent en région parisienne : par exemple, pour la période 1999-2003 (pendant laquelle apparaissent les *battles* en France), on en dénombre *grosso modo* un à deux par région, excepté en région parisienne où il y a quasiment autant de *battles* que dans l'ensemble des autres régions¹⁵⁴, comme l'indique ce schéma :

Année	• <i>Battles</i> réguliers	Sous total	• <i>Battles</i> ponctuels	Total
1999	1. Total session (Grenoble, 38) 2. Breizh <i>battle</i> city (Rennes, 35)	2	1. <i>Battle</i> de Cergy	3
2000	1. <i>Battle</i> de Saint-Denis (93)	3 (+1)	1. <i>Battle</i> junior (Evian, 74)	4 (+ 2)
2001	1. Chelles <i>battle</i> pro (77) 2. <i>Battle</i> de Levallois (92) 3. Boty France (Montpellier, 34) 4. Cool énergie (La Réunion, 97) 5. <i>Battle</i> (Uzès, 34) 6. <i>Battle</i> (Sète, 34)	9 (+6)	1. French B Boy World Cup (Paris) 2. Coupe de France de <i>break</i> (Paris) 3. Division Alpha vs Dynamic Rockers (Paris) 4. Anniversaire des 17 ans d'Aktuel Force (Colombes, 92)	13 (+ 10)
2002	1. Juste debout (Champs/Marne, 77) 2. <i>Battle</i> (Bourges, 18) 3. Welcome to da hip hop dôme (Bondy, 93) 4. Hip hop arena (Le Mans, 72) 5. Coupe d'Europe de danses urbaines (91)	14 (+5)	1. Les 2 ans du Vagabonds crew (Aubervilliers, 93) 2. Les 18 ans d'Aktuel Force (Colombes) 3. 2 ^e Coupe de France de <i>break</i> (Paris)	17 (+ 8)
2003	1. <i>Battle</i> de Cergy 2. <i>Battle</i> de Meaux 3. Radikal west <i>battle</i> (Nantes) 4. Air, swing & fire (La Roche/Yon) 5. The Ultimate <i>battle</i> (Épinay/Seine)	19 (+5)	1. <i>Battle</i> danse DMC (Paris) 2. Hors limite (La Courneuve) 3. Euro pro am (Toulouse) 4. Grand <i>battle</i> de <i>break</i> (Royan) 5. <i>Battle</i> (Béthune) 6. Ghetto Blaster (Rennes)	25 (+ 11)

À partir de 2004, il y a une véritable explosion, plusieurs régions ou départements affichent plus d'un *battle* annuel (Hérault, Bretagne, PACA, etc.). Néanmoins, la domination

¹⁵⁴ Ce recensement a été mené par Isabelle Kauffmann le plus systématiquement possible à partir des entretiens de danseurs et *D.J.*'s, des agendas et des rubriques danse des revues hip-hop *Groove* et *Radikal*, des sites internet et leur forum *hiphop.fr* et *style2ouf.com*, ainsi que les sites *spartanic.ch* et *Africamaat.fr*, des tracts recueillis sur le terrain. Néanmoins, la diffusion de l'information a crû avec le développement des *battles* et leurs commentateurs. Les événements locaux ne publiaient pas d'annonce dans les revues – et peut-être même sur les sites internet – avant 2003. Cf. KAUFFMANN Isabelle, *Génération du hip-hop*, op. cit.

francilienne demeure : en 2006, on dénombre, dans l'agenda du site internet spécialisé en danse hip-hop *Style2ouf.com*, soixante-neuf *battles* en France, dont trente-neuf en région parisienne, soit plus de la moitié.

Pour autant, cette domination est relative et non pas absolue. Si l'on reprend l'exemple du rap, il apparaît qu'un autre pôle s'est constitué, qui concurrence la région parisienne, à Marseille, au point de faire de cette ville « l'autre capitale du rap français »¹⁵⁵, ou encore la « Mecque du rap », selon l'expression de Pierre Vergès¹⁵⁶. Après le groupe pionnier IAM, puis le succès commercial de la Fonky Family, la relève est assurée par Keny Arkana, jeune rappeuse d'origine argentine, qui a sorti un album remarqué intitulé *Entre ciment et belle étoile* en 2006. Gilles Suzanne parle ainsi d'un « district rap marseillais »¹⁵⁷ toujours vivace aujourd'hui. Il reste que, au-delà de la rivalité entre Marseille et la région parisienne, les collaborations entre rappeurs des deux territoires sont nombreuses, et ce, depuis déjà plusieurs années¹⁵⁸. Ceci nous incite à analyser plus avant les échanges entre les artistes hip-hop franciliens et les autres.

c. Échanges et circulation

De manière générale, le monde du hip-hop francilien ne fonctionne pas en vase clos. S'il existe bel et bien une inscription régionale de cette culture, la circulation des artistes et des œuvres de l'Île-de-France vers les autres régions – et réciproquement – est également manifeste et intense. Deux points doivent être soulignés : d'une part, on observe des formes de décentralisation culturelle dans le domaine du hip-hop ; d'autre part, l'Île-de-France demeure le centre de la gravitation artistique pour cette culture.

¹⁵⁵ LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Comment Marseille est devenue l'autre capitale du rap français. Politique musicale et identité locale », *Géographie et cultures*, *op. cit.*, pp. 57-70. Cf. aussi CACHIN Olivier, art. cité.

¹⁵⁶ VERGÈS Pierre, « La métropole marseillaise vu par les Marseillais », in DONZEL André (dir.), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 122.

¹⁵⁷ En référence au sens que les économistes donnent à ce terme. Cf. SUZANNE Gilles, « L'économie urbaine des mondes de la musique. Le district rap marseillais », *Annales de la recherche urbaine*, n°101, 2006, pp. 75-81. Voir aussi, du même auteur, *Les glaneurs de sons et le cheminement des musiques : constitution des genres musicaux et emprises urbaines des mondes de la musique*, thèse de doctorat, Université de Provence, 2005 ; et BORDREUIL Samuel, SUZANNE Gilles (et SAGE Raphaël et DUPORT Claire), « Une place créative ? Marseille et ses moments musicaux : ragga, rap et techno », in BRUSTON André (dir.), *Des cultures et des villes*, *op. cit.*, pp. 299-317.

¹⁵⁸ Cf. CACHIN Olivier, art. cité.

Hip-hop et décentralisation culturelle

Dans le cadre de manifestations soutenues par la puissance publique, la culture hip-hop a pu être l'objet d'une politique de décentralisation. Ainsi, le festival des Rencontres de La Villette, « hors les murs » pendant quelques années à l'occasion de travaux à la Grande Halle, s'est déplacé dans d'autres régions : à Limoges et à Lille à l'automne 2004, à Limoges et à Nancy à l'automne 2005. Dans la mesure où le rôle prescripteur de cet événement pour la danse hip-hop est très marqué (au sens où les spectacles qui y sont programmés bénéficient en quelque sorte d'un label de qualité), on peut dès lors considérer que la venue de ce festival massivement financé par l'État dans diverses régions françaises constitue une forme de décentralisation culturelle : la programmation parisienne s'exerce directement dans ces régions. Rappelons néanmoins que les artistes invités aux Rencontres ne sont pas exclusivement franciliens : au contraire, ils sont censés représenter l'ensemble de la création du pays.

Pour autant, ce déplacement dans les régions d'une manifestation parisienne s'inscrit dans le droit fil de la tradition française de politique culturelle depuis Malraux, c'est-à-dire la politique de démocratisation de la culture : il faut faciliter l'accès à la culture¹⁵⁹, y compris au sens géographique du terme¹⁶⁰. En conséquence, les Rencontres parviennent à concilier les objectifs de la démocratie culturelle (reconnaître la culture de tous les groupes sociaux, y compris les plus dominés ou marginaux¹⁶¹) et ceux de la démocratisation.

L'Île-de-France, centre de la gravitation artistique

La métropole francilienne est la plaque tournante d'une bonne partie du hip-hop français : les artistes qui résident dans d'autres régions sont néanmoins contraints de s'y

¹⁵⁹ Comme l'indique la célèbre formule : « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français » (décret du 24 juillet 1959 sur la mission et l'organisation du ministère des Affaires Culturelles).

¹⁶⁰ André Malraux insistait beaucoup sur ce point. Rappelons que les Maisons de la Culture étaient destinées à lutter contre la concentration excessivement parisienne des grands équipements culturels, au moyen de la multiplication des lieux de diffusion dans toute la France. En conséquence, la politique culturelle a pu être définie comme une politique de l'offre. Cf. URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

¹⁶¹ Sur ce point, cf. MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, Champs, 1997 (1992).

produire régulièrement, notamment parce que l'Île-de-France concentre les scènes de spectacles pour cette culture. Les festivals parisiens, le réseau des MJC et autres équipements socioculturels de la banlieue parisienne constituent un « débouché » essentiel pour les compagnies de danse hip-hop de toute la France. Ce sont à la fois des lieux de diffusion et des instances de légitimation. De ce point de vue, le rôle prépondérant de la capitale dans la construction des carrières des artistes en général, déjà noté par Pierre-Michel Menger¹⁶², est confirmé pour le hip-hop : le marché du travail artistique francilien constitue une ressource indispensable pour de nombreux acteurs du hip-hop d'autres régions.

Si la prédominance de l'Île-de-France est nette, cependant, il ne faudrait pas en déduire que la circulation des artistes et des œuvres est à sens unique (c'est-à-dire vers Paris). D'une part, les *battles*, par exemple, qui se développent fortement en région parisienne mais également dans les autres régions, occasionnent de multiples déplacements de *crews* ou de membres de jury franciliens hors de leur région d'appartenance, et inversement. D'autre part, les cultures « urbaines » se diffusent également non seulement dans les villes moyennes, mais aussi en milieu rural depuis quelques années, comme le montrent les travaux d'Alexandra Audoin¹⁶³. Le cas de Kamini, rappeur non pas issu d'une cité de banlieue mais d'un petit village de Picardie, Marly-Gormont (Aisne), devenu célèbre en 2006, en est exemplaire. Il existe ainsi une forme de dissémination de la culture hip-hop, telle qu'il paraît désormais difficile de trouver des territoires isolés, à l'écart de toute circulation des biens culturels relatifs au hip-hop. Notons enfin que de nombreux échanges entre artistes hip-hop ont lieu d'une région à l'autre, sans passer par l'Île-de-France, qui ne représente donc pas nécessairement un « passage obligé ». Au-delà, il s'agit également d'examiner l'inscription du hip-hop francilien dans des réseaux internationaux.

¹⁶² MENGER Pierre-Michel, « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales ESC*, « Mondes de l'art », n°6, novembre-décembre 1993, pp. 1565-1600.

¹⁶³ AUDOIN Alexandra, « Territoires ruraux. Les champs du graffiti », *Territoires*, n° 457, avril 2005 ; et : « Les pratiques culturelles émergentes en milieu rural : skate et hip-hop dans le Cantal », in BOUCHER Manuel et VULBEAU Alain (dir.), *Emergences culturelles et jeunesse populaire: turbulences ou médiations ?*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 299-314.

2. Le hip-hop support d'échanges artistiques internationaux

Si les relations entre l'Île-de-France et les autres régions françaises sont nombreuses en ce qui concerne le hip-hop, les liens internationaux de la métropole francilienne ne le sont pas moins. La culture hip-hop s'inscrit d'emblée dans un espace international. Très tôt, la région a accueilli les pionniers américains. En retour, les Franciliens se sont massivement déplacés hors des frontières nationales, aux États-Unis et ailleurs.

a. Le hip-hop comme phénomène international

Née aux États-Unis, la culture hip-hop est par nature transnationale : elle est un résultat direct de la cohabitation de plusieurs vagues d'immigration à New York. De plus, le hip-hop est très lié aux médias, et sa diffusion internationale est indissociable de celle de la culture américaine en général (et des produits de l'industrie culturelle en particulier). Ainsi, au début des années 1980, une série de films américains consacrés (de façon exclusive ou non) au hip-hop arrivent en France et décrivent des modèles auxquels s'identifient de nombreux jeunes adolescents franciliens. On a bien affaire à un phénomène d'importation, voire d'imitation au départ (au sens où les Franciliens tentent de reproduire les gestes et attitudes qu'ils ont vus dans les films), comme l'explique ce danseur de Division Alpha¹⁶⁴ :

« Et quand tu dis que les films *Beat Street* et *Break Street*, ça a tout développé... ?
– C'est-à-dire tout, la tenue vestimentaire, les défis, ça a changé le mode de défi quoi, tu les imitais quoi, t'allais dans le métro¹⁶⁵, moi j'ai défié des gars dans les métros, on se mettait deux couples en face des autres et on se défiait, on avait le côté capuche un peu ombrageux [...]. On voulait un peu les imiter mais pas faire comme eux au niveau des pas, mais imiter la mentalité, la façon de parler la façon de se tenir, tout quoi. De toute façon, les danseurs français, c'est les danseurs américains ! Tous les danseurs

¹⁶⁴ Entretien cité.

¹⁶⁵ Une séquence du film montre en effet un *défi* (visiblement chorégraphié à l'avance, tout du moins partie) dans un corridor désert du métro.

dans le monde, ils imitent les Américains, pratiquement, au niveau du mouvement hip-hop, tout est américain ».

Notons également que ce phénomène d'importation a eu lieu à plusieurs reprises ultérieurement, non pas à propos du hip-hop en général, mais concernant un style ou un aspect précis de cette culture : le film *Slam* (1998), par exemple, réalisé par Mark Levin, dans lequel on voit le slameur Saul Williams, contribue au développement de cette discipline en France ; de même, *Rize* (2005), de David La Chapelle, favorise l'intérêt pour le krump, un courant particulier de la danse hip-hop ; enfin, le film *8 Mile* (2003) de Curtis Hanson consacré à la vie du rappeur Eminem, qui met en évidence le rôle des *battles* de MC's (c'est-à-dire des défis entre rappeurs) dans la construction de sa carrière et de sa personnalité, a mis au goût du jour ces compétitions aux Halles, du moins pendant un temps.

b. L'Île-de-France, terre d'accueil des pionniers américains

L'Île-de-France a constitué, très tôt, une terre d'accueil pour les artistes hip-hop américains. Amateurs de hip-hop, producteurs, ou encore responsables d'équipements, tous ces acteurs cherchent à faire venir les pionniers de façon à présenter de nouvelles formes d'expression artistique au public francilien. Ainsi, les premiers artistes hip-hop américains qui viennent se produire sur le sol français sont accueillis à Paris : le graffeur Futura 2000, invité par Sidney dans son émission de radio, et un ensemble de pionniers dans le cadre du New York City Rap Tour, en 1982¹⁶⁶.

De fait, ces événements ne sont que les premiers d'une longue série de séjours d'artistes hip-hop américains en Île-de-France. Par exemple, en 1993, le théâtre de Suresnes programme le groupe vedette américain le Rock Steady Crew, héros des films *Wild Style* et *Beat Street* (la venue des breakers du Bronx a pu relancer la pratique du *break*). De même, en 1998, ce sont les Electric Boogaloos, pionniers californiens du *pop* et du *boogaloo*¹⁶⁷, qui sont programmés au Blanc-Mesnil ; ce danseur membre de la compagnie Aktuel Force raconte¹⁶⁸ :

¹⁶⁶ Voir la première partie du rapport.

¹⁶⁷ Ce sont des styles de danse hip-hop.

¹⁶⁸ Entretien réalisé par Isabelle Kauffmann, 2001.

« Ils ont fait un spectacle ; c'était démonstratif, mais pour nous, c'était une révolution quand même parce que même pour les jeunes, quand ils ont vu les Electric Boogaloes danser, ils se sont tous mis à la base, tu les voyais tous faire un *twist o' flex*¹⁶⁹, ils faisaient tous un *twist o' flex*, mais c'était un *twist o' flex* basique, tout le monde faisait la même chose ».

Depuis cette date, les danseurs californiens sont revenus à maintes reprises donner des stages, des conférences, arbitrer des *battles*, délivrant un message stylistique dogmatique, relayé ensuite par les Français. L'invitation faite aux pionniers américains répond alors à une demande de transmission de connaissances précises (technique, terminologique, historique) quant au style que pratiquent certains danseurs, par exemple. Au-delà des seuls artistes, les œuvres circulent également : l'exposition « Graffiti Art, artistes américains et français », qui a lieu en 1991 au Musée National des Monuments Français à Paris, accueille des œuvres d'artistes américains, comme son nom l'indique¹⁷⁰. Il convient cependant de noter que la venue de pionniers américains n'est pas une exclusivité francilienne : à Marseille, par exemple, le festival Logique hip-hop a également cherché très tôt à inviter ce type d'artistes ; il a programmé par exemple de nombreux rappeurs américains, les danseurs du Rock Steady Crew, etc.

Vers une diversification des artistes invités

Avec le temps, les amateurs franciliens de hip-hop ont commencé à regarder ailleurs que vers les seuls États-Unis, car cette culture s'est diffusée dans de très nombreux pays¹⁷¹. Le festival des Rencontres de La Villette, par exemple, invite depuis longtemps des artistes originaires d'autres continents : Amérique du Nord, mais aussi Afrique, Amérique latine, ... De même, le festival international de graffiti Kosmopolite de Bagnolet, dont le nom est significatif, a fait de l'Amérique latine son invitée d'honneur en 2007. Autre exemple : le danseur hip-hop allemand Niels Robitzky alias Storm est un habitué des scènes franciliennes depuis de nombreuses années. Une collaboration avec ce danseur a même été à l'origine du

¹⁶⁹ Le *twist o' flex* est une figure de boogaloo (style de danse hip-hop).

¹⁷⁰ Voir la première partie du rapport.

¹⁷¹ Y compris là où on ne l'attend pas forcément, comme en Mongolie : cf. RÉRAT Patrick, « Le rap des steppes : l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol », *Géographie et cultures*, op. cit., pp. 43-55. Plus généralement, cf. MITCHELL Tony (ed.), *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

festival Danse hip-hop Tanz et de l'organisation de spectacles non seulement en Seine-Saint-Denis, mais aussi en Allemagne et aux Pays-Bas.

L'attractivité de Paris pour les étrangers (américains, mais pas seulement) est un fait bien connu, et la capitale française est un haut lieu du tourisme international depuis longtemps. Artistes et intellectuels, en particulier, voient en Paris une source d'inspiration, un foisonnement créatif. De ce point de vue, les artistes hip-hop qui séjournent dans la métropole francilienne ne font pas exception, quel que soit l'écart entre cette culture et la culture classique ou légitime.

La construction internationale de la réputation

La présence régulière d'artistes hip-hop étrangers en Île-de-France alimente, en retour, la construction internationale de la réputation des pionniers franciliens et de certains lieux emblématiques de cette culture. De retour chez eux, dans un mouvement qui possède une forte dimension communautaire, ces artistes transmettent des informations relatives au hip-hop francilien et contribuent ainsi à établir sa cartographie à l'échelle internationale. C'est le cas des Halles, pour la danse hip-hop, par exemple, comme l'explique ce membre de Division Alpha¹⁷² :

« Les étrangers qui viennent en France, s'ils doivent aller quelque part, tout le monde sait que c'est à Châtelet-Les Halles La Rotonde, c'est le point de mire où tout le monde se rencontre. Maintenant, c'est devenu international ».

Dans la même optique, la notoriété de certains artistes franciliens possède aussi une dimension internationale, notamment grâce à la venue précoce de pionniers américains, comme l'explique cet autre danseur d'Aktuel Force¹⁷³ :

« Que ce soit Gabin [ou d'autres danseurs de la compagnie] – je parle au niveau des anciens – c'est des gens, quand tu vas aux États-Unis, ils sont respectés grave, pourquoi ? Les gens, ils sont marqués par ces gens-là, pourquoi ? Ils ont ramené quelque chose, que les nouvelles générations n'ont pas encore ramené. Pourquoi ?

¹⁷² Entretien cité.

¹⁷³ Entretien réalisé par Isabelle Kauffmann.

Parce que même système, aux États-Unis, ils avaient pas de vidéos, en France ils avaient pas de vidéos et ça marchait qu'avec l'esprit. Le mec il disait : « putain ! Oh là là, regarde-moi ce qu'il a fait ! Regarde ça ! » Et le mec il restait avec des souvenirs. Tu comprends ce que je veux dire, les gens ils restaient marqués et quand Gabin il est parti aux États-Unis, les gens ils le respectaient, même pas besoin d'aller aux États-Unis, les gens ils parlent de lui alors même qu'il a jamais été aux États-Unis. Les gens ils viennent ici, oh Gabin, oh Gabin ! J'te respecte beaucoup, j'ai vu ta vidéo une fois, j'ai vu ça comme mouvement, franchement, merci, merci, merci, les gens ils sont étonnés. Pourquoi ? Parce que les gens ils sont restés vrais dans leur truc, Gabin il est resté vrai dans ce qu'il faisait ».

Ainsi, le monde du hip-hop francilien se construit aussi dans d'autres pays.

c. De multiples déplacements internationaux des Franciliens

Les amateurs franciliens de hip-hop se déplacent fréquemment dans d'autres pays. Les États-Unis constituent bien souvent un passage obligé. Mais les regards des artistes franciliens se tournent également vers d'autres horizons.

Le voyage rituel des Franciliens aux États-Unis

Le hip-hop n'est pas simplement un ensemble de disciplines artistiques, c'est aussi une culture, et pour beaucoup, une passion ; dès lors, certains comportements d'amateurs de hip-hop ne sont pas sans rappeler des pratiques religieuses. C'est le cas notamment du voyage rituel aux États-Unis, plus précisément à New York, terre-patrie du hip-hop, qui ressemble fortement à un pèlerinage en terre sainte. De nombreux artistes hip-hop franciliens ont fait ce voyage, que ce soit pour voir les pionniers, l'actualité du mouvement sur place, ou tout simplement pour connaître l'atmosphère de la ville où cette culture est née.

Néanmoins, au tout début, le voyage aux États-Unis est parfois le résultat d'une opportunité inattendue, notamment pour les jeunes adolescents qui entrent dans le hip-hop ;

c'est le cas de ce membre des Paris City Breakers, groupe attiré de l'émission *H.I.P.-H.O.P.*¹⁷⁴ :

« Un jour [en 1984], la productrice de l'émission me dit : je pars à New York dans quelques jours, tu veux venir (...) ? J'y suis allé, j'ai été hébergé par un gars que j'avais rencontré [lors de la venue de pionniers en France], et ainsi de suite, et voilà et je me suis retrouvé là, à aller dans tous les endroits mythiques, aller au Roxy¹⁷⁵, rencontrer Mister Freeze, qu'on voyait avec le parapluie dans *Flashdance*. Les premières sorties que j'ai faites, ça faisait peut-être deux, trois jours que j'étais à New York, avec Futura, je me retrouve chez Mister Freeze et c'est, bon, on part en vadrouille pour la nuit, on fait la tournée, on va à la Pizza à Gogo, à la Danceteria¹⁷⁶, au Roxy et voilà, moi je me retrouve jeté au milieu de tout ça et je suis le petit Frenchy.

J'ai pas perdu de temps, j'ai, je dirai, pas grillé les étapes mais grillé la politesse à pas mal de choses, et à pas mal de gens par la même occasion, je veux dire par là que j'ai accès tout de suite à l'épicentre de la culture, donc tout de suite, j'en ai saisi je dirais les connotations, les tenants et les aboutissants et le sens réel de la chose. J'ai pas été hébergé dans Manhattan, j'ai été hébergé dans le Bronx, le berceau mondial du hip-hop, le hip-hop vient du Bronx, point à la ligne, ça vient pas d'ailleurs, ça vient pas de Queens, ça vient du Bronx. Donc, moi quand je reviens à Paris, je sais définitivement de quoi on parle quand on parle de hip-hop. Je crois que c'est ça qui m'a, je dirais créé ma réputation, et il y a une certaine « niaque » qui va avec ce mouvement, cette manière de faire, d'être, de paraître et c'est comme ça que je l'ai apprise. Au début c'était simplement dans la copie, dans le mimétisme de la chose, et une espèce de rêve américain ».

Dans cet entretien apparaît nettement une « topographie légendaire » comparable à celle que Maurice Halbwachs avait mise au jour en matière religieuse¹⁷⁷. En outre, après cette période de foisonnement, aller à New York permet toujours de maintenir ce lien mythique

¹⁷⁴ Entretien cité.

¹⁷⁵ Il s'agit d'un night-club où de nombreuses scènes de *break* du film *Beatstreet* ont été tournées.

¹⁷⁶ Il s'agit d'un autre night-club.

¹⁷⁷ HALBWACHS Maurice, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, PUF, 1941.

avec la ville qui a vu naître le mouvement, et éventuellement de perfectionner sa technique au contact des Américains ; c'est le cas pour cette danseuse de la compagnie Y-Kanji¹⁷⁸ :

« J'ai été deux fois aux USA. J'ai apprécié. La première fois, c'était à New York, on y est allés avec Y-Kanji, comme ça, sur un coup de tête, pour passer des vacances. On avait quelques contacts là-bas, des anciens danseurs. On a visité la ville. On a fait un petit stage là-bas aussi : il y avait un danseur qui s'appelait Brian Green qui donnait des stages, on est allés le voir, il nous a accueillis, il nous a fait le stage gratuitement. C'était dans une école de danse. Il était déjà venu en France faire une démonstration, après par la suite, il était demandé pour donner des stages. Il est vraiment fort, il est connu, c'est un ancien danseur de Mariah Carey, il a participé à des clips de Michael Jackson...

La deuxième fois, pareil, c'était des vacances, je me suis dit « je vais me faire un aller-retour pour mon anniversaire », c'était plus pour me reposer, me retrouver là-bas quoi, acheter de la musique. J'avais cherché (à retrouver des danseurs) mais c'était assez difficile de les trouver, ils ne s'entraînaient plus au même endroit, on me disait qu'ils n'étaient plus sur New York même, j'étais chez des gens qui aimaient le hip-hop mais c'était plus en écoute... ils n'étaient pas forcément au courant... »

Il peut également exister une certaine déception, notamment chez les danseurs hip-hop, car la discipline est finalement assez peu professionnalisée par rapport à la situation en France et la collaboration n'est pas toujours simple à envisager¹⁷⁹. Néanmoins, des collaborations artistiques se réalisent, et les échanges (des Américains viennent en France, et inversement) ne sont pas rares, comme l'explique cette danseuse de la compagnie Choream¹⁸⁰ :

« On est parti aux États-Unis, on était invités dans une compagnie d'amateurs donc c'était des jeunes qu'avaient entre sept et quinze ans, ils étaient plus petits que nous en fait et il y a eu un échange artistique, mais c'était pas vraiment une création (...). C'était [en 1996] je crois. On est parti là-bas, en fait quand j'y étais allée la première

¹⁷⁸ Entretien réalisé par Colette Leymarie et Marie-Christine Bureau, 2001.

¹⁷⁹ Voir par exemple l'interview du danseur lyonnais Samir Hachichi, recueilli par Benoît Guillemont en 1992, sur le site *Danse, ville, danse* de la Drac Rhône-Alpes <http://www.rhone-alpes.culture.gouv.fr/dossier/cq/siteht/dvd_main_bibli.htm>, consulté le 15 octobre 2008.

¹⁸⁰ Entretien réalisé par Isabelle Kauffmann, 2001.

fois, j'avais rencontré une chorégraphe, qui faisait claquettes jazz classique, voilà et on avait discuté, on habitait chez elle et tout et on lui a raconté ce qu'on vivait à Montreuil et puis bon nous on a vu en direct ce qu'elle faisait dans son école et on a décidé de faire un échange artistique, que nous on y aille et qu'ensuite eux ils viennent. Ça a été le contraire en fait, eux ils sont venus d'abord à Montreuil donc on les a accueillis au parc Montereau là à Montreuil, ils sont venus dans nos salles de danse ; nous, à l'époque, les Choream Junior faisaient vraiment plein de concours et c'était des tous petits bouts de chou (...). Donc à cette époque-là, il y avait eu un échange entre nos petits et eux, ils étaient petits et l'été qui a suivi, nous on est parti là-bas (...).

C'était à Harlem, on était dans Harlem, le Bronx et tout, on était tous dans les familles des danseurs, et puis on a joué trois fois *Epsilon*. C'était cool, ouais. On a joué dans l'école et puis dans un carnaval caribéen. C'était bien ! Le public là-bas il est bien, si vraiment ils aiment, ils réagissent, pour un rien on va dire. Ils sont tout le temps là avec toi : « Yeah ! » Un peu comme les messes tu sais : « Yeah ! », tu sais. C'est des gens, ils sont vraiment à fond dans tout ce qu'ils font, ils disent leur point de vue, tout le monde parle, personne se cache là-bas (...). Ce qui fait qu'en tant que spectateurs, ils réagissent plus, en fait. C'était vraiment très bien. Ça a été notre première expérience de voyage avec Choream ».

Il convient alors de noter que ce type d'échanges s'effectue fréquemment avec le soutien des pouvoirs publics¹⁸¹, au moins depuis les années 1990. Olivier Cachin rappelle par exemple l'organisation d'une rencontre entre artistes hip-hop français et américains à l'ambassade de France à New York¹⁸² en 1992. Plus généralement, le voyage aux États-Unis permet de combiner deux éléments : d'une part, le retour aux sources, susceptible d'attirer de nombreux amateurs de hip-hop ; d'autre part, la mobilité, la sortie du quartier et du pays, conformément aux objectifs énoncés par Azouz Begag¹⁸³.

De plus, la force d'attraction des États-Unis est toujours très grande : ainsi, les *battles* les plus importants en France proposent souvent comme prix pour le ou les vainqueur(s) un

¹⁸¹ Sur le lien entre politique d'intégration et échanges culturels internationaux (organisés par le ministère des Affaires étrangères), cf. ROCHE François, « Politiques culturelles locales et échanges internationaux », *Hommes & Migrations*, n°1231, « Mélanges culturels », mai-juin 2001, pp. 78-83.

¹⁸² CACHIN Olivier, art. cité, p. 89.

¹⁸³ Cf. *supra*.

billet d'avion pour ce pays. Dans ce cas, il ne s'agit pas seulement de visiter la patrie du hip-hop, mais aussi de gagner le droit de participer à une compétition : un *battle* de niveau international. Enfin, notons que les séjours aux États-Unis ne sont pas spécifiques aux amateurs franciliens du hip-hop : Akhenaton, membre du groupe de rap marseillais IAM, a toujours mis en avant son voyage précoce dans ce pays¹⁸⁴ ; les danseurs de la compagnie bordelaise de danse hip-hop Rêvolution y ont également séjourné, de même que plusieurs compagnies de la région Rhône-Alpes, etc.

Les déplacements en Europe et ailleurs

De même que l'origine des artistes hip-hop accueillis en Île-de-France n'est plus seulement américaine, les États-Unis ne sont plus la seule destination des artistes franciliens. Si ce pays a toujours la cote, la mondialisation du hip-hop a conduit depuis longtemps à une diversification des contrées visitées. Au début, cependant, les déplacements s'effectuent d'abord vers les pays limitrophes de la France, pour des raisons économiques, comme l'explique cet ancien membre d'Aktuel Force¹⁸⁵ :

« On allait en Suisse, il y a une soirée et tout en Suisse, à l'époque il y avait la Coupole¹⁸⁶, à Bienne, et à Berne aussi il y avait des trucs, il y avait des soirées. Mais les Suisses, pour l'organisation de soirées, ils étaient vraiment en avance par rapport à la France, et on allait là-bas, on voyait qu'il y avait grave des breakers et on y allait quoi, on montrait que la France elle était là, on représentait, et puis voilà quoi, tu comprends ce que je veux dire. Après c'était en Suisse, on pouvait partir en Italie, n'importe où, ou les Italiens pouvaient venir en France, comme aujourd'hui ça se fait, sauf qu'aujourd'hui, l'argent encore, « ouais, si je viens 'faut que tu me payes mon billet », avant c'était chacun, si t'as envie d'y aller, t'y vas quoi (...) ! C'était underground ouais, bien sûr, à la « démerdard », on n'avait pas un centime, mais on y allait, bon il y avait de la fraude mais on y allait, pour le hip-hop ».

¹⁸⁴ CACHIN Olivier, art. cité, p. 89.

¹⁸⁵ Entretien cité.

¹⁸⁶ Il s'agit d'une salle de concerts.

Ainsi, dans les années 1980, la passion est vraiment le moteur de la mobilité des artistes franciliens. C'est le cas aussi pour ce danseur, ancien membre des Paris City Breakers, qui est allé en Angleterre¹⁸⁷ :

« En fait, il y en a qui ont arrêté et nous, on était vraiment des acharnés et puis ils n'avaient plus le niveau pour suivre là où nous on en était, bon ça speedait trop quoi ! Et quand je te dis des acharnés, c'est qu'on est allé chercher très, très loin, on est allé jusqu'à défier des mecs à Londres, on est allé jusqu'à Londres, au concert de Grand Master Flash, se défier avec des mecs là-bas, on a voyagé un petit peu, histoire de voir où est-ce que ça se passait, après moi je suis allé en Suède, c'était partout où il y avait des gens qui dansaient, il fallait qu'on y aille, il fallait qu'on y aille pour voir (...).

Donc quand on est arrivé à Londres, à nous deux [avec un collègue] on avait toute la panoplie, par exemple moi j'étais pas le spécialiste de tourner sur la tête mais lui il l'avait, par exemple moi je ne faisais pas le scorpion, mais lui le faisait, moi je faisais très bien les envolées, c'était peut-être pas son truc, on faisait tous les deux la coupole, on faisait tous les deux la coupole sans les mains, le truc à l'époque c'était déjà « hou ! », moi j'étais le premier ici à Paris à faire des *ninety-nine*¹⁸⁸, en fait c'est moi qui ai ramené ce mouvement à Paris, donc entre tout ça, à deux on arrivait à deux on mangeait des groupes entiers quoi et quand on est arrivé à Londres, et qu'on les a défiés comme ça, c'est un peu ce qui s'est passé, c'est-à-dire qu'ils étaient en train de se défier entre eux et quand nous on est arrivé, ils se sont ligués les deux groupes contre nous. Et en fait on les a aplatis les deux groupes quand même et donc il ne restait plus que des danseurs solo qui n'appartenaient pas spécialement à un groupe qui tenaient la route avec nous ».

Progressivement, l'internationalisation du hip-hop conduit aussi à une internationalisation des parcours des artistes hip-hop. C'est le cas notamment avec les *battles* : le plus connu d'entre eux est le *Battle of the Year* (ou BOTY), défi européen fondé en 1991 à Hanovre, en Allemagne. Un tournant a lieu en 1995, quand les joutes dansées sont filmées et commercialisées à l'échelle internationale. À partir de la fin de la décennie 1990, le BOTY connaît une audience mondiale : cette médiatisation propulse des danseurs français, qui de vedettes locales passent au rang de danseurs internationaux et voient ainsi leur réputation

¹⁸⁷ Entretien cité.

¹⁸⁸ Il s'agit d'une figure de danse hip-hop.

assurée pour plusieurs années. Depuis 1998, ils disputent les premières places aux Américains, puis aux Coréens ; plusieurs groupes de tête sont issus de la région Île-de-France : Family, 2^{ème} en 1998 ; Wanted Posse, champion du monde en 2001 ; Fantastik Armada, 2^{ème} en 2004 ; Phase T, 4^{ème} en 2005 ; et Vagabond Crew, champion du monde en 2006 (même si les danseurs de ce dernier *crew* viennent de la France entière). En 2001, il y avait 9000 spectateurs à la finale internationale en Allemagne. C'est désormais une franchise que des organisateurs peuvent acheter afin de créer des sélections nationales dans leur pays. Le BOTY permet la rencontre de danseurs issus des cinq continents.

*

Ainsi, on peut distinguer très schématiquement trois types de déplacement à l'étranger, plus ou moins institutionnalisés et visibles pour le non-initié :

(1) le voyage dans le monde des compétitions, parfois gagné à l'issue d'un *battle*, mais souvent « voyage rituel » effectué à ses propres frais au sein du réseau d'amitié de l'internationale hip-hop, aux États-Unis bien sûr, mais aussi en Italie, en Suisse ou en Allemagne ; il faut y ajouter désormais les déplacements professionnels des quelques danseurs ou MC's connus internationalement et qui peuvent être invités à faire partie d'un jury ;

(2) le voyage d'études rendu possible grâce à une bourse (de Culturesfrance, ex-AFAA, association soutenue par le ministère des Affaires étrangères et dont la mission est de promouvoir la culture française à l'étranger), par exemple pour suivre une formation en musique ou des cours chez Merce Cunningham à New York ;

(3) les tournées de spectacles, nombreuses depuis quelques années en Europe ou en Afrique, plus rares en direction des États-Unis. Les deux premiers types de déplacements sont soit individuels, soit entrepris en compagnie d'amis. Le troisième a un caractère professionnel ; il est collectif, souvent subventionné, et organisé dans le cadre de groupes de danse ou de musique dotés d'une personnalité juridique.

Au total, l'ensemble des données relatives aux déplacements, notamment internationaux, des amateurs de hip-hop franciliens conduit de nouveau à interroger les analyses courantes qui insistent sur l'inertie spatiale des habitants des banlieues populaires, et à rejeter le misérabilisme dont sont empreints de nombreux discours sur cette catégorie de la population. Il ne s'agit pas de nier les handicaps, en particulier socio-économiques, des jeunes

des quartiers périphériques franciliens ; mais plutôt de souligner le fait que malgré ces handicaps, ce groupe social parvient à s'inscrire dans des réseaux internationaux, à multiplier les déplacements à l'étranger, bref à créer une internationale hip-hop qui a des ancrages dans les grandes métropoles.

De ce point de vue, nos analyses convergent avec les travaux d'Alain Tarrus, qui montrent les compétences de populations considérées généralement comme marginales dans l'établissement des relations marchandes internationales (à partir d'enquêtes réalisées dans le sud de la France)¹⁸⁹. Il faut également ajouter une autre grille de lecture (complémentaire) à ce phénomène : si l'internationalisation du hip-hop existe dès le début, on peut remarquer que ce processus s'amplifie et s'accélère au cours du temps. Or, ceci va de pair avec d'autres évolutions que nous avons déjà constatées, notamment une forme de gentrification du hip-hop, liée aussi à la participation accrue des classes moyennes, et parallèle à son esthétisation et à son artification¹⁹⁰. Autrement dit, les transformations contemporaines du hip-hop résultent, entre autres, de la participation de diplômés et d'acteurs déjà engagés dans les mondes de l'art établis ; leurs ressources (en termes de capital culturel et de capital économique en particulier) sont nettement plus importantes que celles de la première génération d'acteurs du hip-hop, ce qui peut expliquer le renforcement des échanges artistiques internationaux autour de cette culture.

¹⁸⁹ Cf. TARRIUS Alain, *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoires*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000 ; et du même auteur, *La mondialisation par le bas*, Paris, Balland, 2002.

¹⁹⁰ SHAPIRO Roberta, « Art et changement social : l'artification », in LE QUÉAU Pierre (dir.), *Vingt ans de sociologie de l'art, bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2007.

TROISIÈME PARTIE : POLITIQUES MUNICIPALES : LE HIP-HOP, RESSOURCE TERRITORIALE OU STIGMATE ?

Le rôle des politiques publiques dans la structuration géographique du hip-hop francilien mérite un examen précis. Historiquement, les motifs de l'action publique en direction de cette culture sont bien connus : il s'agit de contribuer au traitement des problèmes sociaux urbains en valorisant les productions artistiques des jeunes des quartiers périphériques pour faire émerger des modèles de réussite. Mais il convient également de replacer les politiques publiques du hip-hop dans un contexte plus large : de manière générale, la culture joue en effet un rôle essentiel dans la construction de l'image des villes¹⁹¹ ; elle est en quelque sorte une vitrine de ce qu'une ville peut offrir à ses habitants et à ses visiteurs en termes de loisirs et de manifestations artistiques, et en même temps, elle symbolise l'action municipale, c'est-à-dire à la fois la capacité à agir et les grandes orientations politiques. Autrement dit, il existe un lien très fort entre politique culturelle et politique de communication – politiques qui oscillent « entre marketing territorial et identité locale » car leur visée est double, interne et externe¹⁹². La culture devient alors un outil (parmi d'autres) pour attirer les investisseurs, et notamment les cadres¹⁹³. Elle possède un pouvoir d'attraction élevé, dans la mesure où l'offre de loisirs est désormais considérée comme un élément primordial de la « qualité de la vie ».

Dans cette optique, comment caractériser la relation entre culture hip-hop et image des villes en Île-de-France ? Le hip-hop est-il devenu un élément de la politique de communication de certaines collectivités locales ? Au contraire, assiste-t-on à un désengagement (même relatif) de la part d'institutions qui redoutent de voir leur image de marque ternie par les aspects les moins « citoyens » de cette culture ? Les autorités politiques sont souvent placées face à l'alternative suivante : faut-il miser sur la culture hip-hop au risque de stigmatiser davantage le territoire, ou, à l'inverse, opter pour une esthétique plus

¹⁹¹ LUCCHINI Françoise, *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos, Villes, 2002.

¹⁹² LE BART Christian, « Les politiques d'image : entre marketing territorial et identité locale », in BALME Richard, FAURE Alain et MABILEAU Alain (dir.), *Les nouvelles politiques locales. Dynamiques de l'action publique*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999, pp. 415-427.

¹⁹³ BIANCHINI Franco, PARKINSON Michael (ed.), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993.

traditionnelle, susceptible d'atténuer une image négative, mais en contradiction avec les préférences affichées d'une bonne partie des habitants, et donc au mépris de toute démocratie culturelle ?¹⁹⁴

Le soutien au hip-hop sera effectivement considéré comme une forme de reconnaissance des jeunes des quartiers populaires ; cependant, cette caractéristique, qui s'ajoute à l'origine du hip-hop, le ghetto américain, atteste le lien existant entre le hip-hop et les problèmes sociaux urbains – alors même que de nombreuses villes comptent précisément sur leur politique culturelle pour se défaire de l'image négative qui résulte de ces mêmes problèmes sociaux. Cette recherche impliquait donc également d'étudier les collectivités qui financent des équipements ou des festivals accueillant du hip-hop afin de mettre au jour les raisons de leur engagement en faveur de cette culture (ou, à l'inverse, leurs réticences et leurs hésitations, les conflits internes que celui-ci a pu soulever, etc.).

Parallèlement, le poids des collectivités locales dans le financement public de la culture a été un autre élément déterminant de ce choix. Il faut en effet rappeler « une donnée fondamentale du paysage culturel national des vingt[-cinq] dernières années : les collectivités locales sont devenues les premiers financeurs des politiques publiques de la culture en France »¹⁹⁵, loin devant le ministère de la Culture. Si les chiffres ne disent pas tout, ceux-ci peuvent néanmoins laisser penser que les collectivités locales disposent d'une certaine marge de manœuvre, voire d'une autonomie non négligeable dans la conduite de leurs politiques culturelles. Plus précisément, ce sont les villes, et notamment les grandes villes, qui dépensent beaucoup pour la culture (contrairement aux départements et aux régions)¹⁹⁶.

Hip-hop et violences urbaines

Pour une collectivité locale, afficher son soutien au hip-hop n'est pas sans risque. C'est le cas en particulier pour le rap, car celui-ci est considéré en général comme trop violent

¹⁹⁴ Sur ce point, cf. LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Quelle musique pour les quartiers ? Deux équipements culturels controversés », art. cité.

¹⁹⁵ POIRRIER Philippe, « Introduction générale », dans POIRRIER Philippe, DUBOIS Vincent (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècles*, Paris, la Documentation Française, 2002, p. 10.

¹⁹⁶ En 1996, par exemple, les communes assurent 28% du financement public de la culture, contre 5,1% pour les départements et seulement 1,6% pour les régions. Cf. CHOUGNET Jean-François, « Éléments financiers concernant les politiques culturelles publiques », dans WARESQUIEL Emmanuel de (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Éditions / Larousse-Bordas, 2001.

et pas assez citoyen¹⁹⁷. Comme nous l'avons vu, les concerts de rap en région parisienne sont réduits à la portion congrue précisément pour cette raison.

La polémique sur ce sujet a franchi un cap suite aux émeutes qui ont eu lieu dans les banlieues françaises à l'automne 2005. Un nombre élevé de parlementaires ont en effet identifié les paroles de certains groupes de rap comme une cause des émeutes. À la fin du mois de novembre 2005, c'est-à-dire juste après la fin « officielle » des émeutes, cent cinquante-trois députés et quarante-neuf sénateurs demandent ainsi au ministre de la Justice d'« envisager des poursuites » contre sept groupes de rap (qui pour la plupart n'existent plus¹⁹⁸), à l'instigation du député UMP François Grosdidier. Ils reprochent notamment à leurs textes d'inciter à la haine de la France et au racisme anti-blanc¹⁹⁹.

Incontestablement, cette polémique est difficile à ignorer pour les élus locaux qui soutiennent des manifestations culturelles liées au hip-hop. Bien entendu, des voix se sont élevées pour dénoncer ces amalgames. Il reste que les justifications apportées aux projets hip-hop doivent être de plus en plus solides. Et il est vrai que les accusations à l'encontre du rap en 2005 ne sont jamais que l'exacerbation de critiques qui existaient depuis bien longtemps.

Les politiques menées par plusieurs villes seront analysées ici : Saint-Denis, Cergy, Suresnes. Les raisons du choix de ces terrains sont simples : Saint-Denis apparaît en effet comme la capitale historique du hip-hop dans la région. Cergy permet d'aborder la question de la présence de cette culture dans une ville nouvelle de grande banlieue. Enfin, le cas de Suresnes est intéressant à plus d'un titre : dans une ville dirigée par la droite, un festival majeur de hip-hop a été créé, et a débouché sur une structure permanente dédiée à cette culture en 2007.

¹⁹⁷ Sur ce point, cf. PECQUEUX Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁹⁸ On peut noter que NTM ne fait pas partie des groupes incriminés.

¹⁹⁹ Cf. LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Gérer les risques avec les jeunes. État, cultures jeunes et (in)civilité », *Lien social et politiques. Revue internationale d'action communautaire*, n°57, « Les compétences civiles, entre État sécuritaire et État social », printemps 2007, pp. 141-150 ; et « Les ambiguïtés d'une émeute vocale. Le rap français face aux violences urbaines », communication au 9^e Congrès de l'AFSP (Association Française de Science Politique), atelier « Les enjeux politiques des émeutes urbaines », IEP de Toulouse, 5-7 septembre 2007.

I. SAINT-DENIS, CAPITALE HISTORIQUE DU HIP-HOP

Saint-Denis est la deuxième ville la plus peuplée du département 93 (près de 100.000 habitants, loin devant Bobigny qui est pourtant la préfecture). Cette caractéristique démographique, combinée à l'accessibilité de la ville (stations de la ligne 13 du métro parisien et du RER D, qui fait partie des lignes les plus fréquentées d'Europe), explique à elle seule l'importance qu'y a prise la culture hip-hop, dans un territoire qui est depuis longtemps un carrefour d'immigrations, à dominante populaire et jeune (en 2004 : 33% d'ouvriers, 37% d'employés ; 28% de moins de 20 ans).

1. Saint-Denis, ville pionnière

Saint-Denis fait partie de ces villes communistes de la banlieue rouge qui a longtemps entouré Paris. Comme l'ont montré Marie-Hélène Bacqué et Yves Sintomer, les habitants de ces communes étaient fiers d'appartenir à un territoire certes ancré dans la communauté nationale, mais également défini très largement par une identité périphérique, où existait le sentiment de faire partie d'une contre-société²⁰⁰. Dans cette optique, il est donc tout à fait logique que la culture hip-hop se soit développée dans cette ville, en raison de son caractère contestataire et marginal à la fois.

Ainsi, il est difficile de parler du rap français sans mentionner le groupe NTM, qui est précisément issu de Saint-Denis. Il a été longtemps le groupe phare du rap français, et est toujours en activité (ses deux leaders, Joey Starr et Kool Shen, ont poursuivi des carrières solo ; mais un album *Best of* est sorti début 2008 et les deux chanteurs se sont retrouvés en septembre pour lancer une tournée de concerts à Bercy). Il faut noter d'ailleurs que NTM fait référence à Saint-Denis par exemple dans la chanson « Plus jamais ça » dans l'album *Paris sous les bombes* (1995). Le groupe évoque également le « Saint-Denis style » pour qualifier

²⁰⁰ BACQUÉ Marie-Hélène, SINTOMER Yves, art. cité.

leur musique. Or, pour NTM comme pour d'autres artistes hip-hop, le rôle des équipements socioculturels doit être souligné.

a. La Maison de la Jeunesse

C'est le cas en particulier de la Maison de la Jeunesse (MJ), pour les danseurs hip-hop, comme l'explique cet ancien membre d'Aktuel Force, compagnie pionnière²⁰¹ :

« La salle de la Maison de la Jeunesse, la première fois qu'elle a été utilisée, c'était par les PCB, les Paris City Breakers, ceux qui dansaient avec Sidney dans l'émission *HIP-HOP*, ils répétaient dans cette salle là, en 1984, et après au fil du temps, (...), nous, on est restés (...). Il faut dire que la ville de Saint-Denis, au niveau du hip-hop, je te parle de cette MJC surtout, elle a fait beaucoup de chose quoi, elle a forgé beaucoup de grand breakeurs sur Paris et ses alentours, même dans la France, qui sont venus prendre des énergies à la salle de Saint-Denis, à la MJ. Jusqu'à aujourd'hui et aujourd'hui encore, depuis le début jusqu'à aujourd'hui, cette salle-là, elle est encore ouverte et elle a encore des créneaux pour le hip-hop et cela ne s'est jamais arrêté, même quand c'était mort, c'est-à-dire quand c'était mort concrètement par rapport à la vue des gens mais c'était pas encore mort puisque tout le monde, tout le monde qui était vraiment underground le pratiquait quoi. C'est la salle qui a aidé le hip-hop à rester en vie et à donner ce que cela donne aujourd'hui ; cette salle-là, c'est la salle qui a donné beaucoup de déclics à beaucoup de gens, qui a fait progresser beaucoup de gens. Jusqu'à aujourd'hui encore elle est opérationnelle et elle est fonctionnelle, quoi. C'est-à-dire qu'il y a toujours des créneaux dans la semaine pour le break ».

Outre les PCB, puis Aktuel Force, NTM a aussi été accueilli dans la MJ de Saint-Denis, à la fin des années 1980, où ils répétaient. Des ateliers de pratiques artistiques ont été organisés dans les différentes disciplines : rap, danse hip-hop, mais aussi graff, etc ; c'est toujours le cas aujourd'hui. Au départ, la mise en place de ces ateliers n'est pas évidente, car ces nouvelles activités entrent en concurrence avec celles qui sont déjà là.

²⁰¹ Entretien cité.

Cependant, la présence du hip-hop au sein des structures d'animation socioculturelle de Saint-Denis se banalise progressivement ; celles-ci deviennent alors le point de départ d'autres initiatives dans la ville. Ainsi, dès 1990, un concert a lieu au Palais des Sports de Saint-Denis qui attire plus de mille personnes, avec NTM mais aussi Aktuel Force et le graffeur Mode 2. Mais la place de la culture hip-hop est toujours enjeu de luttes.

b. Le Festival des cultures urbaines

C'est ce que montre l'histoire du Festival des cultures urbaines racontée par cet animateur de la MJ de Saint-Denis²⁰² :

« Vers 1997-98, les jeunes ne se sentaient pas concernés par ce que proposait la MJ, il y a eu une occupation pacifique des locaux par la Razia, un collectif. Leurs revendications : plus de soirées, plus d'initiative en direction des cultures urbaines et émergentes. Une négociation a eu lieu, et a débouché sur l'organisation d'un festival tous les ans et une programmation plus éclectique sur les concerts (hip-hop), un atelier DJ... Le maire est venu pendant l'occupation, il a dit : « moi j'écoute pas de hip-hop, mais mes enfants en écoutent ». Maintenant il y a un pôle hip-hop à l'intérieur de la MJ. Ce qui est bien c'est que le hip-hop, les cultures urbaines ont permis de créer des emplois et des pôles d'activités (...). Mais chaque année il faut se battre pour que le festival soit reconduit sur le plan budgétaire (...). La guerre du hip-hop, c'est pas fini. Aujourd'hui, les gens « au-dessus » [à la mairie], de la culture, disent que [la MJ] c'est trop connoté hip-hop, alors que pendant longtemps ça a servi ».

La neuvième édition du festival a eu lieu début 2008. Il est référencé parmi les « Grands événements » sur le site de la ville, à côté des festivals culturels désormais traditionnels et bien repérés dans les mondes de l'art (et par la critique et les médias) que sont Africolor (musiques du monde) et Banlieues bleues (jazz), ou encore la Coupe du monde de rugby 2007, ce qui montre l'intérêt que lui porte la municipalité. L'édition 2008 accueille par exemple un *battle* de MC's (le « Clash des Titans »), un concours international de danse hip-hop, un tournoi de slam, un *battle* de beat-box, et pour la première fois un Salon professionnel

²⁰² Entretien réalisé par Isabelle Kauffman, janvier 2005.

des cultures urbaines. Le programme indique également que « Saint-Denis peut être considéré comme le berceau du hip-hop français »²⁰³.

2. Les artistes hip-hop et l'équipe municipale : un rendez-vous manqué ?

Saint-Denis est une ville de hip-hop, et la municipalité ne passe pas sous silence cette facette de l'identité communale. Pour autant, l'inclusion de cette culture dans les politiques locales ne va pas de soi, et son institutionnalisation passe par des phases de conflit²⁰⁴. Plus largement, on peut se demander si les relations entre les artistes hip-hop de la ville et les élus municipaux ne ressemblent pas à un rendez-vous manqué, à l'image de celui qu'a analysé Olivier Masclet entre la gauche et les cités²⁰⁵.

a. Du mouvement ouvrier à la culture hip-hop ?

Dans la mesure où la culture hip-hop s'inscrit dans la tradition contestataire de la banlieue rouge, on aurait pu s'attendre à ce que des liens étroits s'établissent entre les acteurs de cette culture et les élus communistes. Or, il n'en est rien. « L'esprit de scission que manifestent les chanteurs pourrait évoquer, dans une certaine mesure et dans un contexte radicalement modifié, celui qui animait le mouvement ouvrier dans sa période révolutionnaire. Il n'est cependant plus couplé à une alternative de société. Politiquement et socialement, le mouvement hip-hop se situe dans un après de la culture et de la ville ouvrière, sans nouvelle perspective (...). Il serait (...) erroné de parler de contre-affiliation politique », estiment Marie-Hélène Bacqué et Yves Sintomer²⁰⁶. Ce constat doit être mis en relation avec l'abstention massive qui caractérise les banlieues populaires, en particulier chez les jeunes²⁰⁷.

²⁰³ Voir le programme en annexe.

²⁰⁴ BORDES Véronique, *Prendre place dans la cité. Jeunes et politiques municipales*, Paris, L'Harmattan, Débats jeunesse, 2008. Ce livre est issu d'une thèse de doctorat qui repose notamment sur une enquête menée à Saint-Denis, et centrée sur le hip-hop.

²⁰⁵ MASCLET Olivier, *La gauche et les cités. Enquête sur un rendez-vous manqué*, Paris, La Dispute, 2003. Ce livre repose sur une enquête menée à Gennevilliers, qui est également une ville de la banlieue rouge.

²⁰⁶ BACQUÉ Marie-Hélène, SINTOMER Yves, art. cité, p. 244.

²⁰⁷ BRACONNIER Céline, DORMAGEN Jean-Yves, *La démocratie de l'abstention. Aux origines de la démobilisation en milieu populaire*, Paris, Gallimard, Folio, 2007. Notons que l'enquête qui est à l'origine de ce livre a été réalisée précisément à Saint-Denis.

Sur cette question de l'engagement, on ne peut manquer d'établir une comparaison avec le groupe de musique toulousain Zebda (dont plusieurs membres sont d'origine maghrébine), qui mène depuis de nombreuses années une action associative intense²⁰⁸ ; Zebda est intimement lié à la formation de la liste Motivé-e-s présente aux élections municipales de 2001 à Toulouse, qui a obtenu plus de 12% des voix et qui a eu un écho national. De même, en mars 2008, plusieurs membres de ce groupe figuraient sur des listes de gauche lors des élections municipales. Cependant, il faut immédiatement préciser que les membres du groupe Zebda ont été des militants associatifs avant d'être des musiciens professionnels : « il ne s'agit donc pas d'« un groupe de musique qui se lance dans la politique » (...). La musique est l'une des formes de l'engagement », comme le notent très justement Laurent Visier et Geneviève Zoïa²⁰⁹. La portée de cette comparaison est donc limitée.

b. Joey Starr entre en politique

Il ne faudrait pas en déduire que les artistes hip-hop dionysiens délaissent tout engagement politique : ainsi, NTM exprime souvent sa haine du Front National et de ses idées, comme dans la chanson « Plus jamais ça » évoquée plus haut. Mais on est loin d'un engagement politique au sens classique du terme, c'est-à-dire de l'adhésion à un parti politique, par exemple. Il convient néanmoins de noter que Joey Starr, leader du groupe, qui traîne une réputation de *bad boy* (il a été plusieurs fois condamné par la justice, a été emprisonné,...), a sensiblement évolué sur ce plan depuis quelques années.

Il est ainsi membre fondateur du collectif Devoirs de mémoires créé début 2005, qui, comme son nom le laisse entendre, vise à rappeler certains traits sombres de l'histoire de France, notamment la colonisation. Les émeutes de novembre 2005, suite auxquelles les rappers sont montrés du doigt, ne sont pas sans effet sur cette organisation, qui devient Devoir de réagir et définit comme nouvelle priorité les campagnes d'inscription sur les listes électorales. Avec d'autres artistes ou sportifs, souvent issus de l'immigration (le comique Jamel Debbouze, le footballeur Lilian Thuram,...), Joey Starr participe à des réunions

²⁰⁸ Dans leur article, Marie-Hélène Bacqué et Yves Sintomer font également cette comparaison.

²⁰⁹ VISIER Laurent, ZOÏA Geneviève, « Motivé-e-s. Les quartiers, la culture et le politique », *Mouvements*, « La démocratie. Une idée à réinventer », n°18, novembre-décembre 2001, p. 63.

destinées à favoriser l'inscription sur les listes électorales, comme fin décembre 2005 à Clichy-sous-Bois (lieu de départ des émeutes). On remarque cependant que l'engagement de Joey Starr est déconnecté de son ancrage dionysien.

3. Saint-Denis capitale du slam ?

Si les relations affinitaires entre le hip-hop et la ville de Saint-Denis ne sont pas exemptes d'une certaine tension, le slam, discipline la plus récente du hip-hop, est peut-être en train de devenir le nouvel emblème artistique de la commune. Le slam s'est fortement développé à Paris, mais Saint-Denis n'est pas en reste, et le slameur français le plus connu est dionysien : il s'agit de Grand corps malade.

a. Les origines du slam et ses débuts en France

Comme pour le rap et le hip-hop en général, il est possible de relier le slam à l'histoire des minorités aux États-Unis, et à une forme d'engagement politique. Ainsi, les formes d'engagement et de prise de parole de certains acteurs de la lutte pour les droits civiques dans les années 1960 peuvent être considérées comme les prémisses du rap et du slam²¹⁰. Cependant, le slam proprement dit est largement déconnecté de ce contexte historique et politique : il est créé en 1984 à Chicago par Marc Smith, maçon et poète, qui souhaite étendre la poésie au-delà des frontières de l'intelligentsia. Il met alors en place un jeu de poésie dans un club de jazz à Chicago, en cherchant à donner un nouveau souffle aux scènes ouvertes de poésie via la participation du public. Il invente un format de compétition, avec un ensemble de règles assez strictes (inscriptions ouvertes à tous, temps de parole limité à trois minutes en général, etc.).

En France, le slam a d'abord connu un succès rapide dans les bars de l'est parisien sous l'égide de Pilote le Hot, également fondateur de la FFDSF (Fédération Française De

²¹⁰ En outre, ce qui caractérise les musiciens qui ont accompagné la lutte pour les droits civiques, c'est précisément le fait que leur musique n'était pas dissociable des relations sociales et du contexte dans lequel elle était jouée. Cf. ROY Williams G., « Aesthetic Identity, Race, and American Folk Music », *Qualitative Sociology*, 25 (3), september 2002, pp. 459-469.

Slam Poésie) en 2001. Cette organisation est d'ailleurs très attachée au respect des règles originales de la compétition. Mais le slam s'est ensuite étendu de manière beaucoup plus large, notamment en banlieue, en particulier à Saint-Denis.

b. Le slam contre le rap ?

Le slam s'est rapidement implanté à Saint-Denis, ville de rap, car de nombreux rappers se sont intéressés au slam (voire, pour certains, se sont reconvertis dans cette discipline²¹¹). Le Café culturel de Saint-Denis, en particulier, est très vite devenu un haut lieu du slam en Île-de-France : des soirées slam y sont organisées de façon régulière. Grand corps malade, primé aux Victoires de la musique, est d'ailleurs très impliqué dans les activités de ce lieu.

L'énorme succès de son album *Midi 20* et l'accueil médiatique qui lui est fait vont faire connaître le slam auprès du grand public. Dans la chanson intitulée « Saint-Denis », Grand corps malade parle des transports (ligne 13, RER D), des soirées slam, du marché ; il évoque positivement la dimension multiculturelle de la ville et déclare son attachement à l'identité particulière de la commune, par opposition à Paris. On retrouve ici la traditionnelle stratégie de retournement du stigmatisme mise en évidence par le sociologue américain Erving Goffman²¹². De même, dans la chanson « Je viens de là » extraite de l'album *Enfant de la ville* paru début 2008, Grand corps malade rend hommage au territoire qui l'a vu grandir et défend la créativité des jeunes des banlieues populaires :

« Je viens de là et je kiffe ça, malgré tout ce qu'on en pense
À chacun son territoire, à chacun sa France
Si je rends hommage à ces lieux à chaque expiration
C'est que c'est ici que j'ai puisé toute mon inspiration ».

De ce point de vue, on peut se demander si le slam ne constitue pas *in fine*, pour la ville de Saint-Denis, une ressource plus facile à mettre en valeur que le rap. Celui-ci véhicule

²¹¹ À l'image d'Abd Al Malik, ancien rappedeur du groupe NAP (New African Poets).

²¹² GOFFMAN Erving, *Stigmatisme. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minituit, Le sens commun, 1975 (1963).

en effet une dimension non seulement contestataire, mais aussi parfois nihiliste ou conservatrice²¹³, notamment dans sa version *hardcore* – une étiquette attribuée en son temps à NTM. À l'inverse, le slam véhicule une image nettement plus positive, en raison de ses liens avec la tradition lettrée et l'art poétique : il apparaît immédiatement comme une discipline plus noble, entre autres parce qu'il est porté par un auteur individuel, plus proche de la figure romantique de l'artiste solitaire, et non pas par un collectif. En outre, le slam n'est pas nécessairement considéré comme faisant partie du hip-hop, dans un contexte de professionnalisation qui favorise les forces centrifuges à l'intérieur de cette culture et qui donc accentue la séparation entre ses différentes formes d'expressions²¹⁴. Pour toutes ces raisons, la mise en valeur du slam, au détriment du rap, au sein de la politique culturelle municipale est susceptible de s'inscrire dans une stratégie d'image qui vise à mettre au second plan les problèmes sociaux de la ville.

II. CERGY : LE HIP-HOP EN GRANDE BANLIEUE

Cergy (préfecture du Val d'Oise) fait partie des « villes nouvelles ». D'une certaine manière, elle a aussi eu un rôle pionnier pour le hip-hop en Île-de-France. Elle illustre également l'institutionnalisation progressive de cette culture en grande banlieue, malgré les polémiques qui l'entourent encore aujourd'hui.

1. Cergy, ville en pointe pour le hip-hop

Cergy, ville de hip-hop ? Ce constat pourrait surprendre. Lorsque l'ethnologue Caroline de Saint-Pierre commence sa recherche dans cette ville nouvelle au début des années 1990, la présence de cette culture dans la ville est pourtant manifeste. Dans le quartier de Cergy Saint-Christophe, en particulier sur la place du marché, des jeunes adolescents d'origine africaine et antillaise écoutent du rap et font du break. Elle constitue pour eux un

²¹³ VISIER Laurent, ZOÏA Geneviève, art. cité.

²¹⁴ SHAPIRO Roberta, « La transfiguration du hip-hop », *loc. cit.*

lieu de centralité, d'autant plus que située dans l'axe d'une rue commerçante, elle donne également une vue plongeante sur la gare RER : cet emplacement stratégique permet de voir qui arrive, d'attendre un ami, de « contrôler » les arrivées. En revanche, la Maison de quartier, située pourtant à proximité immédiate, et qui dispose d'une structure d'animation pour la jeunesse, n'a pas leurs faveurs, car les activités proposées ne concernent que les plus jeunes²¹⁵.

Comment expliquer la présence marquée du hip-hop dans cette ville ? Essentiellement pour des raisons technologiques : Cergy compte en effet parmi les premières villes qui ont bénéficié du câble en France, dès 1982. Ainsi, les habitants ont eu très tôt accès à de nombreuses chaînes, notamment MTV, qui a joué un grand rôle dans la propagation du rap à travers le monde. Relativement éloignée du centre de Paris, cette ville a pu compenser ce handicap géographique par un accès précoce à cette partie de l'industrie culturelle américaine. Celle-ci intéresse en premier lieu les jeunes ; ils y sont particulièrement nombreux (32,5% en 2004).

Caroline de Saint-Pierre a d'ailleurs étudié le rapport au territoire des jeunes amateurs de hip-hop de la ville. Pour eux, le référent central en France est la région parisienne, avec pour centre Paris (et les banlieues proches), considérée comme pôle de la modernité. De plus, « leur topographie de la ville correspond au réseau des transports en commun »²¹⁶ : ils fréquentent surtout certains endroits qui correspondent aux stations de la ligne A du RER : la Défense, Étoile, Auber, Châtelet. Ils parlent des lieux en termes de station de métro ou de RER. Ils vont aux Halles pour la danse hip-hop ou pour chercher des disques (FNAC, magasins spécialisés).

²¹⁵ DE SAINT-PIERRE Caroline, « "Comme il faut bien réussir quelque part..." ». Production sociale de soi et mouvance *hip-hop* », *Ethnologies*, « Musiques des jeunes », vol. 22, n°1, 2000, pp. 193-219.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 212.

2. Trafic de styles : histoire d'un succès

Il est intéressant de se pencher en détail sur une compagnie de danse hip-hop de Cergy qui a connu la consécration artistique : la compagnie Trafic de styles. Les étapes de la trajectoire sont tout à fait significatives.

Un jeune professeur de danse et de patinage artistique arrive à Cergy au milieu des années 1990. Il a baigné dans le hip-hop à l'époque de l'émission de Sidney, et il voit renaître cette culture avec les premiers spectacles programmés au Théâtre contemporain de la danse à Paris. À Cergy, il trouve une Maison de quartier qui l'embauche pour monter un projet chorégraphique autour du hip-hop avec les jeunes qui fréquentent la structure²¹⁷. Il organise une première soirée intitulée « Trafic de styles : une rencontre de danse amateur », avec un financement de la Direction de la Jeunesse et des Sports. Devant le succès rencontré, le groupe s'inscrit progressivement dans les événements culturels de la ville.

Il obtient ensuite 130.000 Francs de la mairie pour organiser un festival de danse en juin 1996 : Chorestival, où plusieurs compagnies hip-hop sont invitées. Puis le groupe imagine sa propre création, *Off the line*, qui est programmé aux Rencontres des cultures urbaines de La Villette en 1997. Petit à petit, les différents succès obtenus par la compagnie obligent les acteurs culturels de la ville à réagir, comme l'explique le chorégraphe²¹⁸ :

« À un moment donné, ça a basculé. On est allés voir le Théâtre des Arts et la mairie et on leur a dit : “ ou vous faites quelque chose pour nous, ou Trafic de styles qui peut apporter à la ville de Cergy capote complètement ”. Quand on me disait qu'on n'était pas professionnels, moi je contre-argumentais : “ si j'arrête Trafic de styles aujourd'hui, tout le monde trouve du boulot. C'est quand même bien qu'on est considérés comme des professionnels. Et c'est ici à Cergy qu'il y a un problème ”. C'est ça qui a déclenché le truc (...).

Ça m'a amusé, parce qu'on dit toujours aux jeunes : “ faites des choses et on vous donnera des moyens ” ; là, on était au moment où on ne pouvait pas faire plus. Les

²¹⁷ Ce récit est fondé sur un entretien réalisé par Roberta Shapiro en octobre 1998.

²¹⁸ Entretien cité.

gens trouvaient ça génial, mais il n'y avait que sur le plan matériel qu'on ne s'y retrouvait pas finalement. Il n'y a qu'au moment où on a tapé du poing sur la table pour dire : voilà ce qui se passe, il y a un tel qui est demandé là, un tel ici, si vous ne faites rien, Trafic de styles c'est terminé, tout le monde s'en va, on recommence à zéro. Là, ça a fait réagir et ça nous a sauvés. Le Théâtre des Arts, ça nous a sauvés. On a vu le maire : " On est acteurs culturels sur la ville. Quand il se passe quelque chose sur la ville, vous vous y retrouvez, ce qui est normal, Donc nous on aimerait s'y retrouver, sur les plans matériel, organisationnel, etc. On aimerait avoir un lieu plutôt que de répéter sur le parking de la Préfecture, on aimerait avoir un téléphone ". Et puis ça s'est construit petit à petit ».

Ainsi, le Théâtre des Arts (scène nationale) devient producteur de *Squatt'age*, la nouvelle création de la compagnie en 1999. Celle-ci continuera ensuite son parcours au sein des mondes de l'art et le chorégraphe de la compagnie deviendra un chorégraphe reconnu. Par la suite, le développement de la danse hip-hop à Cergy débouchera sur la création du festival Renc'Arts Danse en 2003, avec le soutien de la ville et d'autres partenaires.

On le voit, la présence du hip-hop dans la ville n'est pas nécessairement synonyme de reconnaissance institutionnelle, notamment de la part de la municipalité. Ici comme ailleurs, le hip-hop est d'abord dans la rue, puis dans les équipements socioculturels, avant d'accéder aux scènes artistiques reconnues. La mairie, néanmoins, ne peut ignorer trop longtemps un mouvement qui fédère la jeunesse de la commune.

3. Polémique autour du Festival international des cultures urbaines

En 2004, la ville de Cergy inaugure un Festival international des cultures urbaines intitulé « 100 contests ». Pendant plusieurs jours, les artistes des différentes disciplines du hip-hop se succèdent. Le succès est au rendez-vous, si bien que l'expérience est renouvelée chaque année.

En 2007 a lieu la quatrième édition²¹⁹. Or, pour la première fois, des incidents graves se produisent. Des affrontements ont lieu en marge d'un concert de rap. Des bandes se seraient donné rendez-vous pour en « découdre » sur le lieu même du festival. Les organisateurs décident alors de mettre fin au concert pour garantir la sécurité du public. Les policiers qui investissent les lieux sont pris à partie par les « émeutiers » (une voiture de police est brûlée) qui saccagent ensuite la station RER de Cergy Saint-Christophe et des commerces de la ville.

Dans les jours qui suivent, ces événements déclenchent une polémique. Les responsables de la sécurité publique accusent notamment la programmation qui ferait la part trop belle aux rappers *hardcore*, susceptibles d'attirer des bandes de jeunes venues pour se battre (sachant que le festival est gratuit). On retrouve l'idée selon laquelle la culture hip-hop constitue, d'une manière ou d'une autre, une incitation à la délinquance. Face à ces accusations, le maire socialiste de Cergy réplique pourtant que la reconnaissance des cultures urbaines constitue, bien au contraire, le meilleur moyen de lutter contre la délinquance, et exprime la ferme intention de renouveler l'expérience du Festival l'année suivante. Il convient ainsi de noter que le clivage droite / gauche permet d'opposer deux conceptions des relations entre culture hip-hop et institutions.

III. SURESNES : L'ESTABLISHMENT SE SAISIT DU HIP-HOP

Suresnes Cités Danse apparaît comme un cas paradoxal. Pratiquement depuis sa création en 1993, le festival est soutenu avec constance par l'équipe municipale. Plus : celle-ci a défendu son projet ambitieux d'un centre professionnel qui lui a valu un financement conséquent de la part du Conseil général. Nous sommes dans une banlieue aisée, la municipalité est de droite²²⁰. Comment comprendre ce soutien à une forme qui est pratiquée

²¹⁹ Voir dossier de presse en annexe.

²²⁰ La mairie est acquise à la droite depuis 1983 : RPR puis UMP. Suresnes est « une ville dortoir chic », une ville « calme », aisée, « aérée » (selon les témoignages qu'on peut lire sur le Journal du management : <http://www.journaldunet.com/management/ville/>), peu dense, où le revenu annuel moyen des ménages et le prix de l'immobilier sont élevés (28.157 € par an et 5.220 €/m² à la vente en 2004, respectivement), et le taux de chômage est bas (9,1% contre 12,9% pour la France entière en 1999). Le pourcentage de jeunes de moins de vingt ans y est légèrement inférieur à la moyenne nationale (24,3% et 24,9% respectivement). La commune fait

surtout par des jeunes des classes populaires et associée, dans l’imaginaire social, aux « populations à problèmes » et aux « quartiers difficiles » ?

La plupart des festivals hip-hop naissent d’une initiative associative, à partir d’un noyau de pratiquants déjà implantés dans la commune, qui doivent alors nouer des alliances pour trouver un lieu, comme dans l’exemple de Saint-Denis ou de Cergy donné ci-dessus. Chronologiquement, ces « festivals associatifs » sont postérieurs au festival de Suresnes, lequel, avec les Rencontres de La Villette, a pu servir de modèle, positif ou négatif.

Suresnes Cités Danse, en revanche, c’est le projet professionnel d’une personne, et il s’inscrit naturellement dans le projet de développement d’un équipement culturel dont l’initiateur est le directeur. « Bourgeois » selon ses propres dires²²¹, issu d’une famille de banquiers, programmateur expérimenté, Olivier Meyer connaît le monde de la danse. Il le connaît aussi par le biais de son épouse, danseuse et chorégraphe, puis déléguée à la danse au ministère de la Culture et directrice de la danse à l’Opéra de Paris. O. Meyer découvre la danse hip-hop au festival de Montpellier en 1991. Séduit par la nouveauté absolue de cette forme, il décide d’en faire la base d’un festival au Théâtre Jean Vilar à Suresnes dont il vient de prendre la direction. La formule est inédite :

« Des chorégraphes contemporains mettent en scène des danseurs hip-hop sélectionnés sur audition. Ils n’étaient qu’une dizaine à se présenter pour participer au spectacle de Doug Elkins en 1993, lors de la première édition. Ils se précipitent aujourd’hui (...). ‘Lorsque Olivier Meyer a eu cette idée de collaborer avec des danseurs hip-hop, on ne savait même pas où on pouvait les rencontrer, se souvient en riant Edwige Cabelo, responsable des relations publiques du théâtre. Je suis allée du côté de la fontaine des Innocents, aux Halles, pour voir ces danseurs urbains dont on m’avait parlé. J’ai parlé du projet, distribué mes tracts avec les coordonnées du théâtre. Une douzaine de jeunes gens se sont présentés à la première audition. Je me rappelle qu’il y avait Farid Berki, qui depuis a fait une belle carrière de chorégraphe hip-hop’. Aujourd’hui plus besoin de démarcher. Ils déboulent par centaines, professionnels ou amateurs, en

partie de la banlieue ouest prospère ; sans être ni aussi huppée que Saint-Cloud, ni aussi industrielle que Nanterre, ses voisines, elle emprunte des traits aux deux, avec des « beaux quartiers » jouissant de vues sur Paris, le Bois de Boulogne et la Seine et des quartiers plus modestes de logements sociaux hérités de l’important passé ouvrier de la ville. Ceux qui entourent le Théâtre ont une valeur patrimoniale ; ce sont les cités-jardins construites dans l’entre-deux guerres.

²²¹ Interview recueillie par Roberta Shapiro, octobre 2000.

bande, avec les copains et les cousins, pour décrocher un contrat et parfois même quelques années de tournée quand le spectacle est un succès. Une dizaine en moyenne sont retenus pour les trois productions à l'affiche »²²².

Le festival, qui fêtera en 2009 sa 17^{ème} édition, est désormais très connu au point de se voir consacrer par *Le Monde* des pleines pages à plusieurs reprises. Il n'a cessé de se développer : 260.000 euros de budget en 2004, 452.000 en 2007, 509.300 euros en 2008 (hors budget de fonctionnement du théâtre), avec le soutien de la municipalité, du Conseil général, du Conseil régional, de l'État et de la Caisse des dépôts et des consignations.

En 2007, il présente sept créations et quatre-vingt-sept danseurs, dont quatorze danseurs hip-hop sélectionnés sur audition ; en 2008, six créations et soixante danseurs, dont vingt-six danseurs hip-hop sélectionnés sur audition. Trente représentations en 2007, trente-et-une en 2008. Chaque festival génère ensuite des tournées pour une partie des spectacles.

Comme les Rencontres de la Villette, Suresnes Cités Danse est ce que le ministère de la Culture appelle un festival « prescripteur », ce qui n'est pas le cas des autres manifestations que nous avons évoquées ici. Il a une influence multiple tant sur le monde de la danse contemporaine que sur celui du hip-hop, à la fois sur le plan artistique et sur le plan professionnel. Il a contribué au processus d'artification²²³ de la danse hip-hop en France, et à l'insertion professionnelle de dizaines de danseurs. Le public du festival est varié ; le système des abonnements du théâtre attire le public familial des classes moyennes de Suresnes et des environs, tandis que la médiatisation et la mise en place de navettes fait venir les Parisiens.

Cependant, la contribution positive du festival au développement de la danse hip-hop est aussi fortement controversée, au motif que la maîtrise des processus échappe très largement aux acteurs du mouvement hip-hop. Les critiques les plus virulents parlent d'instrumentalisation ou de mise sous tutelle, d'autant que jusqu'en 2002, les danseurs hip-hop se produisaient en tant que stagiaires non rémunérés, puis étaient sous-payés²²⁴.

²²² Rosita Boisseau, « Le hip-hop fait son cirque à Suresnes », *Le Monde*, 9 janvier 2004.

²²³ SHAPIRO Roberta, « Art et changement social : l'artification », *loc. cit.*

²²⁴ Clarisse Fabre, « Émoi autour des conditions de travail des 'breakers' », *Le Monde*, 9 janvier 2004.

En décembre 2007, un nouvel espace de 400 m² s'ouvre en prolongement du Théâtre Jean Vilar de Suresnes : Cités Danse Connexions, un « centre permanent de production, de diffusion et de transmission » de la danse hip-hop. Il est inauguré par la ministre de la Culture, Christine Albanel, le président du Conseil général, Patrick Devedjian²²⁵, et le maire de Suresnes et vice-président du Conseil général, Christian Dupuy. Ce projet, très ambitieux, est financé à hauteur de 200.000 euros par le Conseil général ; suivent la ville (70.000 €) et l'État (35.000 €). Différents types d'acteurs le voient comme une étape importante dans la consolidation de la danse hip-hop²²⁶. Selon Madeleine Barbaroux, directrice du Centre national de la danse, situé à Pantin : « L'ouverture de ces lieux, c'est un très, très bon point (...) ; on va pouvoir travailler avec ces artistes, on va pouvoir travailler avec Suresnes, réaliser des coproductions. ». Selon Mourad Merzouki, chorégraphe hip-hop installé à Bron : « Nous allons pouvoir tisser des liens de manière plus formelle, en studio, avec toutes les familles du hip-hop »²²⁷.

La presse donne une large couverture médiatique à ce projet. On observe que l'affichage public que le « pôle professionnel » donne de lui-même sur son site internet met les personnalités politiques que nous avons citées ci-dessus au premier plan, et les autres acteurs dans l'ombre.

Il est intéressant de comparer les orientations des responsables des deux festivals qui ont longtemps fait référence comme promoteurs de la danse hip-hop. Le directeur de Suresnes Cités Danse promeut l'idéal d'un art autonome détaché de ses conditions de production, là où Philippe Mourrat, le chef de projet des Rencontres de la Villette, affirme au contraire la dignité d'un art issu des classes populaires et ancré dans des territoires. Malgré leurs différences, chacun des festivals, par des biais différents, promeut la professionnalisation de jeunes danseurs, dont beaucoup sont d'origine ouvrière et immigrée.

Là où le directeur du festival de Suresnes défend la primauté d'un art socialement neutre, qui « ne dépend pas de territoires », qui « est intéressant » parce qu'il est « beau et fort » mais « pas parce c'est hip-hop », le chef de projet des Rencontres de la Villette dira au

²²⁵ Notons que Patrick Devedjian est secrétaire général de l'UMP.

²²⁶ Nous avons déjà évoqué le volet formation de ce projet dans la première partie du rapport.

²²⁷ Rafaël Mathieu, « Cités danse Connexions, le hip-hop dans ses murs ». Site du Conseil général des Hauts-de-Seine, consulté le 25 octobre 2008 : < <http://www.vallee-culture.fr> > (les citations viennent soit de l'article, soit de la vidéo qui lui est attachée).

contraire avoir “choisi d’être un contre-pied de l’art pour l’art” et favoriser “la reconnaissance de la danse hip-hop en tant que telle” et en tant qu’exemple d’un “lien privilégié entre l’artiste et un territoire situé ou un groupe social situé”²²⁸. L’évaluation et la sélection pratiquées par les responsables des deux festivals s’appuient, pour l’un, principalement sur la qualité du travail collectif, et pour l’autre, davantage sur les compétences individuelles des danseurs.

Cependant, quoi qu’on en dise, le hip-hop mâtiné de danse contemporaine présenté à Suresnes dépend bien du territoire dans lequel il a pris naissance et des réseaux de relations sociales de tous ordres (politiques, professionnels, familiaux), ancrés localement, dans les Hauts-de-Seine et à Paris, grâce auxquels il a prospéré et perdure. Soutenue par une municipalité de droite depuis 1996, puis par le Conseil général, appuyé sur des amitiés locales solides et sur des réseaux professionnels dans le monde de la danse implantés dans la capitale, disposant de l’outil d’un équipement local, la direction du festival promeut non pas tant un hip-hop destiné à favoriser l’intégration sociale des jeunes défavorisés, mais une danse et des danseurs reconnus pour leurs qualités artistiques, qui puissent « marquer le théâtre avec une identité spécifique », et faire de Suresnes un endroit « dont on puisse parler »²²⁹.

Ce faisant, elle construit certes une offre culturelle orientée vers les classes moyennes qui sont venues peupler la ville dans les trois dernières décennies. Mais les danseurs hip-hop l’influencent à leur tour, et le goût du public change. Ainsi, depuis peu, des danseurs de *battle* sont programmés sur la scène de Suresnes, ainsi que de la « danse hip-hop pure » ; sur le site du festival, on peut avoir accès désormais à des sites web hip-hop. C’eût été impensable il y a quelques années. La gentrification n’est donc pas un processus sans contrepartie.

²²⁸ VERBORG Soisik, *La danse hip-hop de la rue à la scène, la contestation administrativement neutralisée*, mémoire de DEA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002, pp. 87-89.

²²⁹ VERBORG Soisik, *ibid.*

CONCLUSION

Au terme de ce rapport, nous pouvons tout d'abord récapituler les principaux résultats. Dans la première partie, l'histoire territorialisée du hip-hop en Île-de-France a permis de mettre en évidence trois grandes étapes de ce mouvement : tout d'abord, les débuts du hip-hop sont marqués par l'importance des lieux informels, à Paris jusqu'en grande banlieue. Dans les années 1990, le hip-hop entre dans les équipements culturels et socioculturels. Enfin, depuis le début des années 2000, on assiste à la fois à une institutionnalisation du hip-hop en banlieue et à une gentrification de cette culture dans Paris.

La deuxième partie, plus analytique, s'est attachée à rendre compte du rôle central de certains lieux bien spécifiques pour cette culture, tels les boîtes de nuit, les espaces publics et les équipements socioculturels. Mais le hip-hop est aussi une culture de la mobilité : ses acteurs se déplacent très fréquemment, notamment en transports collectifs, et cette mobilité peut constituer un atout pour leur trajectoire sociale et professionnelle. L'inscription internationale des acteurs de cette culture est remarquable.

La troisième partie a permis de mettre en évidence les problèmes que pose le hip-hop aux municipalités franciliennes (en raison de ses liens avec les « problèmes sociaux », précisément), mais aussi la solution qu'il est susceptible de représenter aux yeux des élus, de gauche... comme de droite (même si c'est moins fréquent). La complexité des relations qui lient artistes, pratiquants amateurs d'un côté, et élus et agents municipaux de l'autre, témoigne de la diversité de ce qui est investi par les uns et les autres dans une pratique culturelle ou dans le soutien à celle-ci.

Nous pouvons alors revenir sur des enjeux plus généraux : selon le paradigme de la *métropole duale / globale*²³⁰, l'apparition de nouveaux mouvements culturels est favorisée dans les territoires où vivent principalement des couches populaires et des immigrés. La culture hip-hop est un bon exemple de la validité de ce modèle : enfant du chômage et de la désolation urbaine, elle est inventée par les minorités noires et hispaniques du Bronx, le

²³⁰ SASSEN Saskia, *La ville globale*, Paris, Descartes & Cie, 1996.

quartier le plus pauvre de New York²³¹. C'est le cas également en Île-de-France : le hip-hop s'est en effet particulièrement développé en Seine-Saint-Denis, le département le plus « populaire » de la région, et qui possède également le plus grand nombre d'immigrés et de Français d'origine étrangère (en proportion du nombre d'habitants).

Plus précisément, selon le paradigme de la métropole duale / globale, l'internationalisation de la métropole et le développement des échanges avec l'extérieur vont de pair avec la dualisation de celle-ci, c'est-à-dire avec l'accentuation de la ségrégation urbaine. Or, dans le cas du hip-hop francilien, ces deux processus sont non seulement concomitants, mais aussi portés par les mêmes groupes sociaux : les acteurs du hip-hop en Île-de-France sont à la fois issus de territoires périphériques et fortement engagés dans des processus d'internationalisation de leur culture. La région parisienne joue en effet un rôle essentiel dans la structuration nationale, mais aussi *internationale* du mouvement hip-hop. À l'heure où de nombreux chercheurs insistent – non sans raison – sur les logiques de ghettoïsation qui affectent la France contemporaine²³², il nous paraît essentiel de rappeler l'existence de ressources liées à l'espace urbain de la métropole, y compris pour les catégories sociales les plus dominées.

²³¹ PERKINS William Eric (ed.), *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1996.

²³² Cf. par exemple LAPEYRONNIE Didier, *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont, Le monde comme il va, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

- ABÉLÈS Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot, 2008.
- APPRILL Christophe et DJAKOUANE Aurélien, « Synthèse de l'enquête DMDTS sur les profils de formateurs », *Enseigner la danse hip-hop. Rencontre professionnelle, Arts vivants & Départements*, Nantes, 13 avril 2007.
- ARNAUD Lionel, *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain. Une comparaison franco-britannique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Artpress*, « Territoires du hip-hop », numéro hors-série, décembre 2000.
- AUDOIN Alexandra, « Les pratiques culturelles émergentes en milieu rural : skate et hip-hop dans le Cantal », in BOUCHER Manuel et VULBEAU Alain (dir.), *Emergences culturelles et jeunesse populaire : turbulences ou médiations ?*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 299-314.
- AUDOIN Alexandra, « Territoires ruraux. Les champs du graffiti », *Territoires*, n° 457, avril 2005.
- AUGUSTIN Jean-Pierre, ION Jacques, « Le local à l'épreuve : le temps des recompositions », in POUJOL Geneviève (dir.), *L'Éducation Populaire au tournant des années soixante. État, mouvement, sciences sociales*, Marly-le-Roi, INJEP, document de l'INJEP n° 10, mai 1993, pp. 111-123.
- AUSTIN Joe, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York, Columbia University Press, 2001.
- BACHMANN Christian, BASIER Luc, « Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage & société*, n° 34, décembre 1985, pp. 57-68.
- BACHMANN Christian, LE GUENNEC Nicole, *Violences urbaines. Ascension et chute des classes moyennes à travers cinquante ans de politique de la ville*, Paris, Albin Michel, 1996.
- BACQUÉ Marie-Hélène, SINTOMER Yves, « Affiliations et désaffiliations en banlieue. Réflexions à partir des exemples de Saint-Denis et d'Aubervilliers », *Revue française de sociologie*, vol. 42, n° 2, 2001, pp. 217-249.
- BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- BEGAG Azouz, *Les dérouilleurs. Ces Français de banlieue qui ont réussi*, Paris, Mille et une nuits, 2002.
- BIANCHINI Franco, PARKINSON Michael (ed.), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993.
- BIDET Marie, LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Action publique et mobilisations face aux populations mobiles "indésirables". Le cas des gens du voyage et des rave-parties », communication au colloque international *La fabrique de populations problématiques par les politiques publiques*, MSH Ange Guépin, Nantes, 13-15 juin 2007.
- BIDOU-ZACHARIASEN Catherine (dir.), *Retours en ville. Des processus de « gentrification » urbaine aux politiques de « revitalisation » des centres*, Paris, Descartes et Cie, Les urbanités, 2003.

BLOCH-RAYMOND Anny, « Tags, graffs et fresques murales : revendications identitaires, expressions communautaires ? (San Fransisco – Strasbourg) », *Agora Débats Jeunesse*, « Nouvelles pratiques artistiques des jeunes », n° 29, 3^e trimestre 2002, pp. 66-77.

BLONDEL Alice, « "Poser du tricostérol sur la fracture sociale". L'inscription des établissements de la décentralisation théâtrale dans des projets relevant de la politique de la ville », *Sociétés & représentations*, « Artistes / politiques », n° 11, février 2001, pp. 287-310.

BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *Rap ta France*, Paris, Flammarion, 1997.

BONNET Michel, DESJEUX Dominique (dir.), *Les territoires de la mobilité*, Paris, PUF, Sciences sociales et sociétés, 2000.

BORDES Véronique, *Prendre place dans la cité. Jeunes et politiques municipales*, Paris, L'Harmattan, Débats jeunesse, 2008.

BORDREUIL Jean-Samuel, « Les gens des cités n'ont rien d'exceptionnel », in Collectif, *Ces quartiers dont on parle. En marge de la ville, au cœur de la société*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1997, pp. 231-251.

BORDREUIL Samuel, SUZANNE Gilles (et SAGE Raphaël et DUPORT Claire), « Une place créative ? Marseille et ses moments musicaux : ragga, rap et techno », in BRUSTON André (dir.), *Des cultures et des villes*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005, pp. 299-317.

BRACONNIER Céline, DORMAGEN Jean-Yves, *La démocratie de l'abstention. Aux origines de la démobilisation en milieu populaire*, Paris, Gallimard, Folio, 2007.

BUREAU Marie-Christine, NIVOLLE Patrick, SHAPIRO Roberta, « Une seconde chance pour les jeunes ? », in BUREAU Marie-Christine, MARCHAL Emmanuelle (dir.), *Au risque de l'évaluation. Salariés et candidats à l'emploi soumis aux aléas du jugement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Le regard sociologique, 2005, pp. 149-174.

CACHIN Olivier, « Géopolitique rapologique », *Artpress*, hors-série « Territoires du hip-hop », décembre 2000, pp. 88-91.

CHAUDOIR Philippe, « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques. Le cas des arts de la rue », *L'Observatoire*, n°22, printemps 2002, pp. 8-13.

CHOUGNET Jean-François, « Éléments financiers concernant les politiques culturelles publiques », dans DE WAREQUIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Éditions / Larousse-Bordas, 2001.

COUDUN Christine, « La Compagnie Black – Blanc – Beur : du désir au besoin », *Rue des usines*, n°32-33, hiver 1996, pp. 45-51.

CUSSON Maurice, *Prévenir la délinquance. Les méthodes efficaces*, Paris, Armand Colin, 2002.

DAMON Julien, *La question SDF. Critique d'une action publique*, Paris, PUF, Le lien social, 2002.

Danses hip-hop en Essonne, Artel 91, Conseil général de l'Essonne, octobre 2007.

DAPPORTO Elena, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, la Documentation française, Questions de culture, 2000.

DELARUE Jean-Marie, *Banlieues en difficulté : la relégation*, Paris, Syros, 1991.

DE SAINT-PIERRE Caroline, « "Comme il faut bien réussir quelque part...". Production sociale de soi et mouvance hip-hop », *Ethnologies*, « Musiques des jeunes », vol. 22, n°1, 2000, pp. 193-219.

- DOBRY Michel, *Sociologie des crises politiques. La dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, Presses FNSP, 1986.
- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, Socio-histoires, 1999.
- EPSTEIN Renaud, « Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne », *Mouvements*, n° 13, janvier-février 2001, pp. 73-80.
- EPSTEIN Renaud et FONTAINE Astrid, « La ville des raves », in BRUSTON André (dir.), *Des cultures et des villes*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005, pp. 151-165.
- EPSTEIN Renaud et FONTAINE Astrid, *Aller en rave. Un voyage aux marges de la ville*, La Défense, PUCA, Recherches, 2006.
- Espaces et sociétés*, « La gentrification urbaine », n°132-133, 2008.
- FAURE Sylvia, « Danse hip-hop et usages des espaces publics », *Espaces et Sociétés*, n° 113-114, 2003, pp. 197-213.
- FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005.
- FIJALKOW Yankel, *Sociologie de la ville*, Paris, La Découverte, Repères, 2002.
- FRITH Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- Géographie et cultures*, « Géographies et musiques. Quelles perspectives ? », n° 59, automne 2006.
- GHORRA-GOBIN Cynthia, « Réinvestir la dimension symbolique des espaces publics », in GHORRA-GOBIN Cynthia (dir.), *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 5-15.
- GOFFMAN Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1975 (1963).
- GOUDAILLIER Jean-Pierre, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.
- GRAVIER Jean-François, *Paris et le désert français*, Paris, Le Portulan, 1947.
- GUIBERT Gérôme, « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », *Mouvements*, « Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique », n° 11, septembre-octobre 2000, pp. 54-59.
- GUIU Claire, « Géographie et musique : état des lieux. Une proposition de synthèse », *Géographie et cultures*, « Géographies et musiques. Quelles perspectives ? », n° 59, automne 2006, pp. 7-26.
- HALBWACHS Maurice, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, PUF, 1941.
- HEINICH Nathalie, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, Armillaire, 1999.
- ION Jacques, *Le travail social à l'épreuve du territoire*, Paris, Dunod, Action sociale, 1996 (1990).
- IRMA, *Le Réseau. Le guide-annuaire de la culture hip-hop en France*, Paris, Irma, 2005.
- JACONO Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de « Je danse le Mia » d'IAM », *Copyright Volume !*, « Sonorités du hip-hop, logiques globales et hexagonales », vol. 3, n° 2, 2004, pp. 43-53.
- JARVIN Magdalena, *Vies nocturnes. Sociabilité des jeunes adultes à Paris et à Stockholm*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2007.
- JOSEPH Isaac, *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984.
- JOUVENET Morgan, « "Emportés par le mix". Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, « Musique et émotion », n° 37, septembre 2001, pp. 45-60.

JUHEM Philippe, « "Civiliser" la banlieue. Logiques et conditions d'efficacité des dispositifs étatiques de régulation de la violence dans les quartiers populaires », *Revue française de science politique*, vol. 50, n° 1, février 2000, pp. 53-72.

KAUFFMANN Isabelle, « Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation », *Copyright Volume !*, « Sonorités du hip-hop, logiques globales et hexagonales », vol. 3, n° 2, 2004, pp. 73-91.

KAUFFMANN Isabelle, *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*, thèse de sociologie, Université de Nantes, 2007.

KELLING George L., WILSON James Q., « Vitres cassées » (trad. fr.), *Les Cahiers de la sécurité intérieure*, n° 15, 1^{er} trimestre 1994, pp. 163-180.

KOKOREFF Michel, *Le lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique, 1990.

LACHMANN Richard, « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & Travaux*, n° 5, novembre 2003 (trad. fr. de « Graffiti as Career and Ideology », *American Journal of Sociology*, Vol. 94, n° 2, September 1988, pp. 229-250).

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Quelle musique pour les quartiers ? Deux équipements culturels controversés », *Copyright Volume ! autour des musiques actuelles*, vol. 1, n° 2, 2002, pp. 5-18.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, *Fonctionnaliser la culture ? Action publique et culture hip-hop*, thèse pour le doctorat de sociologie, ENS Cachan, 2004.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise », *Revue française de science politique*, vol. 56, n°3, juin 2006, pp. 457-477.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Le graffiti est-il soluble dans la politique culturelle ? Entre répression et reconnaissance », in *Anart. Graffitis, graffs et tags*, Paris, Les éditeurs libres, 2006, pp. 81-96.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Comment Marseille est devenue l'autre capitale du rap français. Politique musicale et identité locale », *Géographie et cultures*, « Géographies et musiques. Quelles perspectives ? », n°59, automne 2006, pp. 57-70.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Culture, territoire et travail social : le volet culturel de la politique de la ville », *Vie sociale*, « L'action sociale dans les territoires », n°2, avril-juin 2007, pp. 149-161.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Gérer les risques avec les jeunes. État, cultures jeunes et (in)civilité », *Lien social et politiques. Revue internationale d'action communautaire*, n°57, « Les compétences civiles, entre État sécuritaire et État social », printemps 2007, pp. 141-150.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Les ambiguïtés d'une émeute vocale. Le rap français face aux violences urbaines », communication au 9^e Congrès de l'Association Française de Science Politique, atelier « *Les enjeux politiques des émeutes urbaines* », IEP de Toulouse, 5-7 septembre 2007 ; www.congres-afsp.fr/ateliers/textes/at14lafargue.pdf

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, « Entre l'institution et le marché, la "moyennisation" du hip-hop », in GAUDEZ Florent (dir.), *Les arts moyens aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, t. 1, 2008, pp. 187-198.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Socio-logiques, 2008.

LAFORTUNE Jacky, *Les crayeurs de rue et l'espace graphique. Craie-action dans la ville*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2000.

LAPASSADE Georges, ROUSSELOT Philippe, *La rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1998 (1990).

LAPEYRONNIE Didier, *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont, Le monde comme il va, 2008.

LE BART Christian, « Les politiques d'image : entre marketing territorial et identité locale », in BALME Richard, FAURE Alain et MABILEAU Alain (dir.), *Les nouvelles politiques locales. Dynamiques de l'action publique*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999, pp. 415-427.

LE BOHEC Jacques, TEILLET Philippe, « La musique adoucit-elle les mœurs ? », in BONNY Yves, DE QUEIROZ Jean-Manuel, NEVEU Erik (dir.), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation. Lectures et critiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Le sens social, 2003, pp. 209-228.

LE BRETON Éric, *Bouger pour s'en sortir. Mobilité quotidienne et intégration sociale*, Paris, Armand Colin, 2005.

LUCCHINI Françoise, *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos, Villes, 2002.

MASCLET Olivier, *La gauche et les cités. Enquête sur un rendez-vous manqué*, Paris, La Dispute, 2003.

MAURIN Éric, *Le ghetto français. Enquête sur le séparatisme social*, Paris, Seuil, La République des idées, 2004.

MÉNARD François, ROSSINI Nathalie, « Les défis de la danse : une expérience de formation de danseurs hip-hop », *Recherche sociale*, « Action culturelle et dynamiques sociales », n° 133, 1995, pp. 34-71.

MENGER Pierre-Michel, « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales ESC*, « Mondes de l'art », n° 6, novembre-décembre 1993, pp. 1565-1600.

MENGER Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & représentations*, « Artistes / politiques », n° 11, février 2001, pp. 169-204.

MIGNON Patrick, « Paris/Givors : le rock local », in MIGNON Patrick, HENNION Antoine (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, Vibrations, 1991, pp. 197-216.

MIGNON Patrick, « Rock et rockers : un peuple du rock ? », in DARRÉ Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Res Publica, 1996, pp. 73-91.

MILLIOT Virginie, *Les fleurs sauvages de la ville et l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, thèse de doctorat, université Lumière – Lyon II, 1997.

MILLIOT Virginie, « Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l'action culturelle », in Jean MÉTRAL (dir.), *Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000, pp. 143-168.

Mission « Cultures urbaines », rapport au ministre de la Culture et de la Communication, mars 2007.

MITCHELL Tony (ed.), *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

MOÏSE Claudine, MOURRAT Philippe (collab.), *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigène, 1999.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, Champs, 1997 (1992).

PECQUEUX Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

PERALDI Michel et SAMSON Michel, *Gouverner Marseille. Enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, La Découverte, 2005.

PERKINS William Eric (ed.), *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1996.

PETIAU Anne, « L'expérience techno, des raves aux free-parties », in MABILON-BONFILS Béatrice (dir.), *La fête techno. Tout seul et tous ensemble*, Paris, Autrement, 2004, pp. 28-42.

PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT Monique, *Sociologie de Paris*, Paris, La Découverte, Repères, 2004.

POIRRIER Philippe, DUBOIS Vincent (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècles*, Paris, la Documentation Française, 2002.

POUJOL Geneviève, SIMONOT Michel, « Militants, animateurs et professionnels : le débat « socioculturel-culturel » (1960-1980) », in MOULINIER Pierre (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*, Paris, DEP, Les travaux du DEP, 2001, pp. 89-105.

POURTAU Lionel, « Les interactions entre raves et législations censées les contrôler », *Déviance et Société*, vol. 29, n° 2, 2005, pp. 127-139.

RACINE Étienne, *Le phénomène techno. Clubs, raves, free-parties*, Paris, Imago, 2004.

RÉRAT Patrick, « Le rap des steppes : l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol », *Géographie et cultures*, « Géographies et musiques. Quelles perspectives ? », n° 59, automne 2006, pp. 43-55.

ROCHE François, « Politiques culturelles locales et échanges internationaux », *Hommes & Migrations*, n° 1231, « Mélanges culturels », mai-juin 2001, pp. 78-83.

ROULLEAU-BERGER Laurence, *La ville intervalle. Jeunes entre centre et banlieue*, Paris, Méridiens-Klincksieck, Réponses sociologiques, 1991.

ROY Williams G., « Aesthetic Identity, Race, and American Folk Music », *Qualitative Sociology*, 25 (3), september 2002, pp. 459-469.

RUTTEN Paul, « Popular music policy : a contested area – the Dutch experience », in BENNETT Tony, FRITH Simon, GROSSBERG Lawrence, SHEPHERD John, TURNER Graeme (ed.), *Rock and popular music. Politics, policies, institutions*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 37-51.

SAEZ Guy, « Modernisation politique et culturelle, équipements et animation », in POUJOL Geneviève (dir.), *L'Éducation Populaire au tournant des années soixante. État, mouvement, sciences sociales*, Marly-le-Roi, INJEP, document de l'INJEP n° 10, mai 1993, pp. 19-33.

SASSEN Saskia, *La ville globale*, Paris, Descartes & Cie, 1996.

SBERNA Béatrice, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2002.

SHAPIRO Roberta, « La transfiguration du hip-hop », in MAJASTRE Jean-Olivier, PESSIN Alain (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 81-119.

SHAPIRO Roberta, « The Aesthetics of Institutionalization : Breakdancing in France », *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Vol. 33, Number 4, Winter, 2004 ; pp. 316-335.

SHAPIRO Roberta, « Art et changement social : l'artification », in LE QUÉAU Pierre (dir.), *Vingt ans de sociologie de l'art, bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SHAPIRO Roberta et BUREAU Marie-Christine, « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis », *Sociologie de l'art*, n° 13, 2000, pp. 13-32.

SHAPIRO Roberta et KAUFFMANN Isabelle (collab.), “ Dire la danse. Le vocabulaire de la danse hip-hop ”, in GRUAZ Claude (dir.), *A la recherche du mot : De la langue au discours*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006.

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.

SIMON Patrick, « Trop de gens sont concernés. Le Rap conscient et les entrepreneurs », *Mouvements*, « Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique », n° 11, septembre-octobre 2000, pp. 22-27.

SUZANNE Gilles, *Les glaneurs de sons et le cheminement des musiques : constitution des genres musicaux et emprises urbaines des mondes de la musique*, thèse de doctorat, Université de Provence, 2005.

SUZANNE Gilles, « L'économie urbaine des mondes de la musique. Le district rap marseillais », *Annales de la recherche urbaine*, n° 101, 2006, pp. 75-81.

TAMET Christian et GALLONI D'ISTRIA Isabelle, « Chronique d'une ouverture », *Rue des usines*, n° 32-33, hiver 1996, pp. 31-36.

TARRIUS Alain, *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoires*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000.

TARRIUS Alain, *La mondialisation par le bas*, Paris, Balland, 2002.

Territoires, « Danser la ville : jeunes – hip-hop – culture », n° 372 bis, novembre 1996.

TESSIER Laurent, « Musiques et fêtes techno : l'exception franco-britannique des *free parties* », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n°1, janvier-mars 2003, pp. 63-91.

TESSIER Stéphane (dir.), *Langages et cultures des enfants de la rue*, Paris, Karthala, 1995.

TOUCHÉ Marc, « Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Annales de la recherche urbaine*, n° 70, « Lieux culturels », 1996, pp. 58-67.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

VERBORG Soisik, *La danse hip-hop de la rue à la scène, la contestation administrativement neutralisée*, mémoire de DEA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002.

VERGÈS Pierre, « La métropole marseillaise vu par les Marseillais », in DONZEL André (dir.), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, pp. 115-126.

VISIÈRE Laurent, ZOÏA Geneviève, « Motivé-e-s. Les quartiers, la culture et le politique », *Mouvements*, « La démocratie. Une idée à réinventer », n° 18, novembre-décembre 2001, pp. 62-67.

VIVANT Elsa, « Sécurisation, pacification, animation. L'instrumentalisation des scènes culturelles *off* dans les politiques urbaines », *Terrains & Travaux*, « Art et politique », n° 13, 2008, pp. 169-188.

VULBEAU Alain, *Du tag au tag*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992.

VULBEAU Alain, « Les "gravitis" ou l'émergence de l'incisif », in Collectif, *Patrimoine, tags et graffs dans la ville*, Bordeaux, Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aquitaine, 2004, pp. 81-90.

WACQUANT Loïc, *Parias urbains. Ghetto, banlieue, État*, Paris, La Découverte, 2007.

LISTE DES ANNEXES

- Pari(s) hip-hop 2006 : communiqué de presse (2 p.) ;
- Festival des cultures urbaines de Saint-Denis, 2008 : programme (2 p.) ;
- Rencontres de la Villette 2008 : dossier de presse (12 p.) ;
- Festival international des cultures urbaines, Cergy, 2007 : dossier de presse (14 p.) ;
- « Rue » au Grand Palais, 2006 : dossier de presse (extrait, 28 p.).

COMMUNIQUE DE PRESSE

PARI(S) HIP HOP

la quinzaine du hip hop à Paris du 19 juin au 4 juillet 2006

L'association Hip Hop Citoyens a entrepris la création d'un événement symbolique, fédérateur et de reconnaissance à Paris et en Ile-de-France autour du Hip Hop. Pour ce faire, le collectif Pari(s) Hip Hop a été constitué. Il réunit les associations Hip Hop Citoyens, Hip Hop Résistance, Ascendanse Hip Hop, R-Style, Paris Est Mouv', Forshow Squad et la société No Time Prod

Partant du constat d'un manque d'investissement cohérent des institutions parisiennes vis à vis de ce mouvement culturel majeur, la Ville de Paris s'est engagée aux côtés de ce collectif pour la mise en oeuvre de cette édition de lancement.

Cette initiative est d'autant plus légitime qu'autant du point de vue historique qu'actuel, la région parisienne constitue le foyer le plus important d'artistes, d'amateurs, d'associations et de professionnels du Hip Hop. De plus, la qualité de la création de toutes les expressions artistiques du hip hop n'est plus à démontrer à travers le monde.

PARI(S) HIP HOP vise plusieurs objectifs :

- Mettre en lumière la qualité de la création et le dynamisme du Hip Hop d'Ile-de-France pour une meilleure reconnaissance de ses acteurs et de cette culture.
- Réaffirmer la place de Paris sur la carte du Hip Hop internationale
- Donner un aspect pédagogique à cet événement, ceci à travers une programmation nationale et internationale de qualité permettant de porter un regard large sur le Hip Hop de ses origines jusqu'à nos jours.
- Valoriser certaines initiatives liées au Hip Hop des mairies d'arrondissement et destinées à la jeunesse.

Enfin, cette première édition de la « Quinzaine du Hip Hop à Paris » devrait annoncer la naissance d'un événement Hip Hop récurrent à cette période de l'année.

Ci-après les principaux événements de la quinzaine, le programme complet sera mis à jour régulièrement sur le site paris-hiphop.com

MUSIQUE

Le Pouvoir des mots

Le jeudi 22 juin à 20h30

10 euros sur place et préventes

Le Point Ephémère (75010)

Rocé, Kohndo & Velvet Club Live Band, Casey et Spécio

The World Famous Wake up Show

Le mercredi 28 juin à 19h

30 euros sur place et préventes

L'Elysée Montmartre (75018)

Sway, King Tech et DJ Révolution invitent Chino XL, Planet Asia, El Da Sensei, OC (DITC), Wildchild

Parlez-vous Français ?

Le mardi 4 juillet à 18h

25 euros sur place et préventes

L'Elysée Montmartre (75018)

Pascal Cefran invite Tandem, Sefyu, Krys, La Caution, Youssoupha, Salif, Ol'Kainri, Busta Flex, Despo, Al Peco, John Gali, Nubi, Kamelancien, Nessbeal, Alibi Montana, Princesse Anies, S-Py, Le Remède

DANSE

King Of Dancers

Le dimanche 25 juin à 14h

10 euros en prévente, 15 euros sur place

Stade Pierre de Coubertin (75016)

Parrainé par Jeskiz (Rock Steady Crew), DJ's Phat Staff (Génération 88.2), Taj Mahal (B.O.T.Y. 2006), Show : Liason Fatale, Slam Dunk...

Jury : Tony Maskot, Jeskiz, Mathias, Steady S.P., Rony...

Battle Royal

Le dimanche 2 juillet à 14h

5 euros et prévente au 0140513712

Institut National du Judo (75014)

Speaker : Nasty

DJ : Cut Killer (Double H), Show : Wanted Posse, P lock & J Soul, Low Rider Cadillac

Jury : Machine Gun (San Diego), Legend (Los Angeles), Bruce Ykanji

CINEMA

Paris Hip Hop Cinéma

Du samedi 24 juin au lundi 3 juillet

5 euros tarif unique, 24 euros pass 6 entrées

Cinéma Images d'Ailleurs (75005)

18 films et documentaires cultes et inédits

BLOCK PARTY

La Réunion du Hip Hop

Le samedi 24 juin à partir de 14h

Parvis de la Cité des Sciences (75019)

Speaker : Lion Scot

Chant : Johnny Go et Justy

Beat Box : Armane et Braz

Graff numérique : Marko

Graff : Ramzy, Jayone (BBC), Reyze, Fafi, Nosé 132, Club, Tilt, Dize (VMD), FLP (RAW), Rock, Swen (93MC), Noé2 (RAW), Zéki (OC), Dgee, DM

DJ's : Dee Nasty, Nexte One et Moricio

Danse : Aktuel Force, Klan X, VNR, R-Style, Rualité + perf After Work

Pour davantage de précisions, veuillez contacter :

infoline 0155252504- info@paris-hiphop.com

Julien Cholewa 0614186851

9^e édition 22 février - 2 mars 2008

SAINT DENIS FESTIVAL

HIP-HOP

festival des cultures urbaines



Saint Denis

SALE DE ANNECSES
LIGNE 13
Maison de la Jeunesse

Depuis sa 1^{ère} édition en 1998, le festival hip-hop de Saint-Denis a rassemblé des milliers de jeunes. Car Saint-Denis peut être considéré comme le berceau du hip-hop français. **NTM, Psycho-pathe, Danny Boss** sont ainsi des piliers du rap hexagonal. **Aktuel Force, Nabil Saoudi, Pascal Gimard** pour la danse et **Mode2, Marko, Exper, 93MC** pour les arts du graff, sont devenus des légendes de la culture hip-hop pour les nouvelles générations.

Derrière ces précurseurs il y a toute une jeunesse pour qui le rap, la danse, le graff, le deejaying, le street wear constituent une identité profonde. Chaque année, lors de ce festival de cultures urbaines, curieux et passionnés, amateurs et artistes chevronnés se retrouvent sur des temps de fêtes mais aussi de saine compétition.

L'enjeu de ce 9^{ème} festival hip-hop est de manifester un soutien sans équivoque aux pratiques artistiques de la jeunesse.

Vendredi 22 février
Ligne 13
20h30 / entrée 4€

2-SPEE remet son titre en jeu face à 20 prétendants !

Es-tu prêt ??? Sinon... Abstiens-toi !!!

Joutes oratoires de stars du Rap français
Sur le ring, les clasheurs s'affrontent dans des joutes oratoires et le public tranche...

Avec la participation d'URSA MAJOR

Récompense : un ordinateur portable
Jury professionnel : Synkronic Musik

Date limite d'inscription : 15 février 2008
après de Yaya Bagayoko
yaya.bagayoko@ville-saint-denis.fr
06 21 17 51 80

CLASH DES TITANS



BATTLE DE SAINT-DENIS

Samedi 23 février
salle de la Légion d'honneur
16h à 23h / entrée 5€

Concours international de danse hip-hop, conçu et réalisé par Nabilancien de la compagnie Quintessence et du Cercle des Danseurs Disparus, pionniers de la danse hip-hop.

Comme chaque année les meilleurs danseurs hip-hop nationaux et internationaux se retrouveront à Saint-Denis !
Candidatures jusqu'au 10 février 2008 par mail : lecercle93@yahoo.fr

Animation musicale : DJ Romento, présentateur : Nabil
Déroulement : 16h-19h : sélections - 20h-23h : finales

- 4 Catégories :
- B.Boying (BREAK) 5/5
 - B.Gyrls ONE / ONE FILLES
 - ONE / ONE SMURF
 - ONE / ONE LOCKING

Pour chaque catégorie, récompense : un PC portable

+ d'infos sur internet : google - BATTLE DE SAINT DENIS style2ouf



PROGRAMME

mer. 6 février - sam. 1^{er} mars

Vive la France de Mohamed Rouabhi // Théâtre Gérard Philipe

ven. 22 février 20h30

Clash des Titans // Ligne 13

sam. 23 février 14h - 16h

Rencontre de courts-métrages hip-hop // Ligne 13

sam. 23 février 16h - 19h & 20h - 23h (finale)

Battle de danse hip-hop // Salle de la Légion d'honneur

dim. 24 février 14h

Show de danse hip-hop // Gymnase du Franc Moisin

lun. 25 février au mer. 27 fév 14h - 21h30

1^{er} salon professionnel des cultures urbaines // Salle de la Légion d'honneur

mar. 26 février 20h30

Finale du tremplin rap & r'n'b // Ligne 13

ven. 29 février 21h

E-One & Bruno Wilhelm / Bilou et Sancho // Café culturel

ven. 29 février 20h

Concert rap : La Fouine (1^{ère} partie : Two Face, Les 10 Fils, Versay-D'Ndy Fury, Ekip de Frappe et les vainqueurs du Tremplin rap & r'n'b) // Salle de la Légion d'honneur

sam. 1^{er} mars 20h

Tournoi de slam // Bourse du travail

dim. 2 mars 17h - 20h

Battle de beat box // Salle de la Légion d'honneur

Mer. 6 février - Sam. 1^{er} mars

Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national
10 € sur présentation de ce programme

Dans le cadre de sa saison 2007-2008, le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, centre dramatique national, présente

Vive la France

de Mohamed Rouabhi

avec : Mylène Wagram, jeu
Peggy Yanga, chant
Bekhaa, chant, jeu
Hervé Sika, chorégraphie, danse
Géraldine Bourgue, jeu, chant, violon
Bijou, jeu
Karim Ammour, jeu, rap, slam
Marisa Commandeur, jeu
Ucoc, jeu, slam
Ricky Tribord, jeu
Mouloud Choutri, contrebasse
Béatrice Blondeau, langage des signes
Avec les voix de Benoît Allemane, Richard Darbois, Thierry Desroses et la chorale Moun Bwa avec AC, Delpe en alternance avec Erika Lernet, Mickaël Geran, Peggy Yanga, sous la direction d'Inès.

Mohamed Rouabhi mêle théâtre, hip-hop, slam, et archives télévisuelles dans un spectacle coup de poing qui aborde l'Histoire de France à travers la colonisation, les vagues d'immigration et l'actualité sociale dans nos banlieues. Dans ce zapping foisonnant d'images et de sons, le metteur en scène met en partage, et en débat, un héritage commun.

du 6 février au 1^{er} mars,
du mardi au samedi à 20h
le dimanche à 16h, relâche le lundi

Réservations : 01 48 13 70 00

Théâtre Gérard Philipe, 59 boulevard Jules Guesde, Saint-Denis
www.theatregerardphilipe.com

Théâtre
Gérard Philipe
Saint-Denis

Rencontre de COURTS-MÉTRAGES hip-hop

Samedi 23 février
Ligne 13
14h à 16h / entrée 4€

Suite à la 3^{ème} rencontre internationale de courts-métrages hip-hop, l'association R.Style présente à la Ligne 13 une sélection de quinze courts-métrages insolites, drôles ou émouvants provenant des 4 coins du monde (Brésil, Japon, Maroc, Guinée, France...). Cette sélection de courts-métrages de fictions, d'animations et de documentaires présentera quelques courts-métrages réalisés par des artistes de la scène hip-hop de Saint-Denis. Projections avec un temps de rencontres avec des réalisateurs et des artistes.



Avec démo et performances
break et beat box.

Plus d'infos :
www.myspace.com/courtmetrageshiphop
& www.rstyle.fr

URBAN BLASTER 2

Dimanche 24 février
gymnase du Franc Moisin
14h à 18h / entrée 2€

4h de SHOW
de danse hip-hop

organisé par Chancel Gastoni & Etou Ikany de l'association : As.C.Urb

Spectacle associatif autoproduit soutenu par la direction des sports

gymnase du Franc Moisin,
avenue du Franc Moisin
(bus 256)

As.C.Urb

lun. 25 - mer. 27 février
salle de la Légion d'honneur
14h à 21h30 / 5 € les trois jours

Salon professionnel des cultures urbaines de Saint-Denis

L'association COMAA organise le premier forum des rencontres artistiques nationales de création et d'éducation. Cette première édition se déroulera à Saint-Denis. L'idée est de permettre à des artistes amateurs ou en voie de professionnalisation de rencontrer des structures, des organismes, des agents et des sociétés professionnels qui agissent dans le milieu du hip-hop.

STANDS :

24 exposants : professionnels - institutions - associations

18h30 - LES CONFERENCES :

- Le développement du mouvement hip-hop d'hier, d'aujourd'hui et que nous réserve-t-il pour demain ?
- L'auto-production...
- L'accompagnement artistique...
- Le téléchargement légal et la distribution en ligne...

19h30 - LES SHOW-CASE :

Lundi 25 février : Naty, Magid, Donbidome, Savant des rimes, Uback Concept
Mardi 26 février : Eva Garcia, Dinzahi, Cris'F, Swift Guad
Mercredi 27 février : Saloon, Hairstuffman, Grodash, 6 coups MC & DJ Kader K

LE SNACK BAR :

Un espace convivial pour boire un verre et se restaurer et échanger ses idées...

contact : salonlefrance@gmail.com



Tremplin régional rap & rn'b

Finale du Tremplin régional rap & m'b

Mardi 26 février

Ligne 13

20h30 / Entrée gratuite
dans la limite des places disponibles

Après les présélections organisées : quatre groupes de rap et deux groupes m'b seront retenus pour la finale. Complétés avec les 3 groupes gagnants du tremplin 100% Saint-Denis organisé fin octobre 2007.

Présélection

Tu as entre 12 et 25 ans, tu es passionné(e) de hip-hop, viens tenter ta chance au tremplin-découvertes rap & m'b du festival hip-hop de Saint-Denis. Envoie ou dépose à la Maison de la jeunesse (12 place de la résistance et de la déportation 93200 Saint Denis) une lettre de candidature avec les coordonnées précises de chaque membre du groupe ainsi que l'enregistrement de deux compos originales gravées sur CD... Un jury professionnel retiendra les trois meilleures formations qui se produiront sur la grande scène du festival, le vendredi 29 février en première partie d'une tête d'affiche nationale. La ville de Saint-Denis leur offrira également l'enregistrement d'un CD 2 titres en studio professionnel.

Date limite d'inscription :

10 février 2008 auprès de Yaya Bagayoko
yaya.bagayoko@ville-saint-denis.fr
06 21 17 51 80



Vendredi 29 février
salle de la Légion d'honneur
20h / entrée 8€

Concert RAP LA FOUINE

1^{ère} partie :

**Two Face, Les 10 Fils,
Versay-D'Ndy Fury,
Ekip de Frappe
et les vainqueurs
du Tremplin rap & rn'b**



Concert beat-box/slam

Vendredi 29 février

Café culturel

21h / Entrée : 5 € plein tarif
3 € tarif réduit

**E-One
& Bruno Wilhelm**

(en partenariat avec Le « 2 Pièces
Cuisine » du Blanc Mesnil)

"Mondes de Choc à l'improviste" est un ensemble de projets dirigés par Bruno Wilhelm mettant en relation des univers et des esthétiques en apparence éloignés par le biais de l'improvisation. Cette fois-ci, la rencontre est celle de quatre musiciens et d'E 1, rappeur d'Eskicit.

Définir de nouveaux points de communication, provoquer "l'équilibre convenu" et se mettre constamment en "situation de risque" seront les points principaux de ce "Work in Progress" tout au long de cette année de résidence au "Deux Pièces Cuisine". Pour ce premier concert de début de résidence, E1 et Bruno Wilhelm seront juste en duo.

Bilou & Sancho : Rencontre entre le Beat Box et le slam.

Café culturel, allée des 6 chapelles, Saint-Denis

Samedi 1^{er} mars
Bourse du travail
20h / entrée 2€

Jury :

**Ami Karim,
Grand Corps Malade,
Néo Bled & Loubaki**

Tournoi de Slam

Contacts / Inscriptions :
yaya.bagayoko@ville-saint-denis.fr
06 21 17 51 80

Dimanche 2 mars

Ligne 13

17h à 20h / entrée 5€

93STREET
Association pour les Cultures Urbaines

Le BATTLE DE BEAT BOX DE SAINT-DENIS

Pratique artistique hors du commun, le human beat box est l'art d'utiliser son corps comme un instrument de musique. Sont mobilisés le nez, la bouche les cordes vocales, les dents, la langue, la gorge, pour orchestrer une partition musicale fascinante.

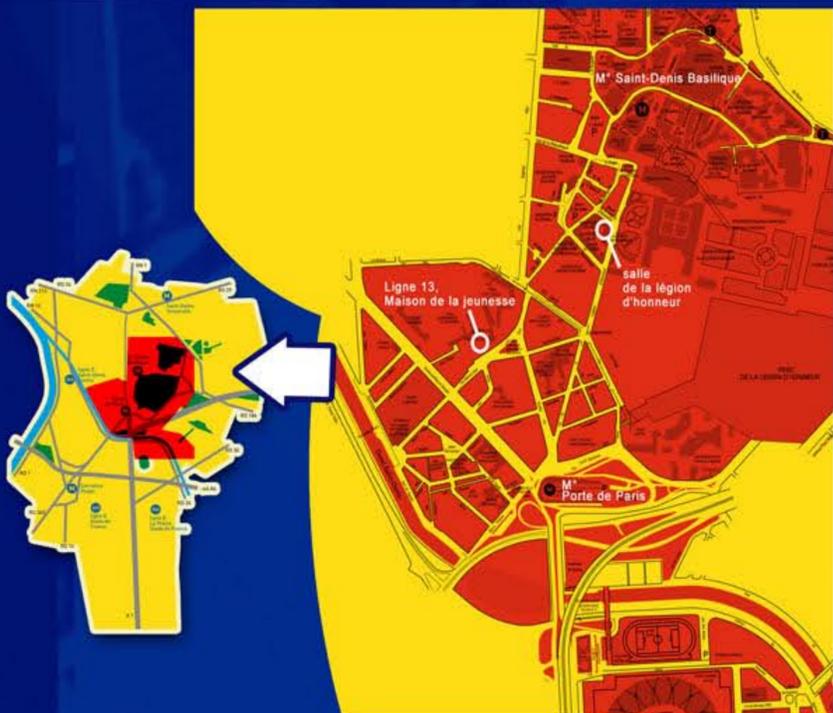
Cet art urbain a fait des disciples dans le monde entier. Après les championnats de France de Dijon 2007, on va retrouver à Saint-Denis cette grande famille des beat boxers pour une série de défis et de performances musicales festives.

Showcase : **Ekip d'Artifis + PHM Crew + Guests**

Jury : **Bee Low (Beatboxbattle Berlin), DJ Chabin,
Génération 88.2 et autres invités**

Organisé par l'association 93STREET, dont MicSpawn,
le champion de France 2007

Inscriptions par mail : battlebeatbox93@hotmail.fr
Pré-sélections à la Ligne13 de 13h à 16h30



Lieux :

Ligne 13 - Maison de la jeunesse
12 place de la Résistance et de la Déportation
métro : ligne 13, arrêt Porte de Paris
01 55 87 27 10

Salle de la Légion d'honneur
6 rue de la Légion d'honneur
métro : ligne 13, arrêt Saint-Denis basilique

Gymnase Franc Moisin
Avenue du Franc Moisin
Bus 256

Equipe de coordination :
Régisseur : Rémy Nitugau
Responsable du pôle ressource hip-hop : Yaya Bagayoko
Chargé de mission soutien artistique : Salah Khemissi
Programmeur : Nacer Belkhadra
Chef du Service des pratiques artistiques et culturelles : Eric Bouquain

Co-organisateurs :
• François GAUTRET Association R.STYLE La pépinière Matis - bureau R.STYLE - 7-9 rue Mathis 75019 Paris _ 06 26 15 44 15.
• Association ASCURB 10 rue de Lorraine Bat 7 Cité du Franc Moisin 93200 Saint-Denis
• Association COMAA CORPORATION 16 cité Jacques Duclos 93200 Saint-Denis _ 06 03 53 18 52. comaacorp@gmail.com
• Association 93STREET - 3 Avenue Kerautret 93210 Romainville battlebeatbox93@hotmail.fr - Karima SFIHI : 06 69 72 27 30 - Yoann MORVANI : 06 50 01 67 29
Partenaires : le Café culturel, le théâtre Gérard Philipe, Synckronic Musik

Graphisme : marko-93.com
Direction de la communication - direction de la jeunesse - 2008 - imprimé sur papier recyclé

Le Parc de la Villette

présente

Les Rencontres de la Villette

Danse hip hop, théâtre, concerts, performances, chantiers...

13^{ème} édition

du 16 au 27 avril 2008
au Parc de la Villette

Les partenaires institutionnels des Rencontres de la Villette 2008

Le Ministère de la Culture et de la Communication, le Ministère du Logement et de la Ville (Délégation Interministérielle à la Ville), le Ministère de la Justice (Direction de la Protection Judiciaire de la Jeunesse), l'Acisé (l'Agence Nationale pour la Cohésion sociale et l'Égalité des Chances), la Caisse des Dépôts.

Dans le cadre de 2008, Année européenne du dialogue interculturel.

Renseignements pratiques

Dates: du 16 au 27 avril - relâche les lundis et mardis

Lieu : Parc de la Villette - Accès Métro Porte de Pantin et Porte de la Villette

Tarifs : Plateaux danse hip hop : 19€, TR 12 € - Théâtre et variations : 15 €, TR 10 €

Forfait : 21€, TR 16€ - Nuits DJ au Cabaret Sauvage : 12€, préachat avec un autre spectacle 5€ - Exposition / Spectacle : tarif unique 6€

Information /réservation : 01 40 03 75 75 - www.rencontresvillette.com

Contacts Presse

Bertrand Nogent - 01 40 03 75 74 - b.nogent@villette.com

Carole Polonsky - 01 40 03 75 23 - c.polonsky@villette.com

Photos en téléchargement sur www.villette.com, Espace Pro puis presse.

Nom d'utilisateur : usrvil03str, **mot de passe :** gf42*nbg

Paris le 15 janvier 2008
Communiqué de presse

Du 16 au 27 avril 2008,
2 semaines au cœur des cultures périphériques à la Villette !

Traditionnellement programmées en octobre, **les Rencontres de la Villette auront lieu désormais chaque année en avril**. Pour cette 13^{ème} édition, les Rencontres investissent la Grande Halle, le Théâtre Paris-Villette, le Tarmac, le Cabaret Sauvage et la Halle aux cuirs.

Depuis plus de dix ans, les Rencontres de la Villette mettent en valeur les expériences artistiques issues des cultures urbaines. Au fil des années, elles ont élargi leur champ d'investigation à d'autres aventures créatives nourries de réalités humaines et sociales fortes. **Les Rencontres sont encore à ce jour le seul festival en France à témoigner de la vitalité de ces cultures de la marge dans toutes leurs expressions artistiques.**

En cette Année Européenne du Dialogue Interculturel, les Rencontres, **à travers danses urbaines, théâtre, musique, formes hybrides, performances et ateliers**, se réaffirment comme emblématiques de tous les dialogues entre les cultures des pays et des groupes sociaux qui trouvent dans l'art le langage privilégié de l'ouverture et de la rencontre.

Cette édition 2008 a choisi de présenter la relève de la danse hip hop. Héritière des grandes compagnies qui ont marqué l'histoire du hip hop et des Rencontres (Käfig, Franck II Louise, Accrorap...), **cette nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes** s'inscrit dans la filiation de ces pionniers tout en revendiquant un fort recentrage sur la danse et en imposant des thématiques et un univers personnels.

Une dizaine de compagnies à découvrir donc, parmi lesquelles **S'Poart, X-Press, Ultimatum Step, Ultime, Collectif 6^{ème} Sens, TSN, Khady Fofana** et surtout des noms à retenir qui appartiendront demain à l'histoire du hip hop.

Au delà de ses formes repérées, le hip hop a aussi ses aventuriers: ils s'illustrent en solo (**Bouba Landrille Tchouda, Yiphun Chiem ou Karim Amghar**) ou pratiquent le métissage artistique (**Hip Tap Project, De Fakto, Danses en l'R**).

Dans cette ébullition artistique, **le théâtre n'est pas en reste** et se présente **sous les formes les plus hybrides et les mélanges les plus étonnants** : **ballet canin** avec la dernière création de **Michel Schweizer**, **le cabaret hip hop de Des Equilibres et du Café Culturel de St Denis**, **le monologue en plein air** dans un jardin de la Villette de **Dieudonné Niangouna**, **le théâtre dansé d'Eva Doumbia**, **le théâtre conté de Nicolas Bonneau** et **l'exposition-spectacle "L'Appartement"** qui - avec la pièce de **Christian Mazzuchini** - illustrera le thème de la folie décliné tout au long de l'année dans la programmation de la Villette.

Entre light painting, hip hop amateur, exposition "participative", les Rencontres 2008 seront aussi **le lieu de toutes les performances**. Pour retrouver les meilleurs Dj's du moment, il faudra se rendre chaque samedi au Cabaret Sauvage.

Enfin, **conférence et chantiers** achèveront cette immersion de deux semaines au cœur des cultures urbaines et des créations hors normes.

Danse

La nouvelle génération montante du hip hop se produira deux semaines durant dans l'ambiance survoltée de l'espace Charlie Parker. Ces danseurs et chorégraphes sont les dignes héritiers d'Accrorap ou de Franck II Louise, ont entre 27 et 30 ans et déjà quelques spectacles à leur actif. Ils ont en commun la volonté de remettre l'énergie de la danse au centre de leur création et écrivent aujourd'hui **le futur du hip hop**. Les Rencontres cette année ont donc souhaité braquer tous les projecteurs sur eux et leurs dernières créations.

Venus de Vientiane au Laos, le **Lao Bangfai Crew** ouvrira le feu avec une création qui combine danses traditionnelles et hip hop. **X-Press** livre avec *Trio* un hip hop énergique, technique et géométrique autour de la figure du cube. **Ultimatum Step** avec *Un à uns* met son hip hop au service de l'individu luttant contre le collectif. Les 2 danseurs d'**Ultime** se lancent à corps perdu dans un duel sur l'apparence, l'image et le paraître. Le **Collectif 6^{ème} Sens**, épaulé par Carolyn Carlson qui a été leur conseillère artistique sur cette création, a choisi de confronter le hip hop, culture de l'instant à l'épreuve du temps.

La deuxième semaine ouvrira avec les danseurs de la **20^{ème} Tribu**, qui ont musclé leur hip hop dans de nombreuses battles et dans les rues de Paris où ils se produisent encore. **TSN** illustre parfaitement avec *Relik* le passage de témoin d'une génération à l'autre. Accompagné d'un circassien, la compagnie utilise les codes du hip hop pour imaginer un nouveau vocabulaire. **Khady Fofana** orchestre la rencontre de l'Afrique et du hip hop avec 2 danseurs et 2 musiciens. Enfin, les danseurs de **S'Poart** portent un regard joliment désabusé sur leur vie, leur enfance, leur carrière d'artiste dans un hip hop rigoureux et dépouillé.

En parallèle de la révélation de cette nouvelle génération, **les Rencontres ont voulu faire la part belle aux expérimentateurs du hip hop**. Au Théâtre Paris Villette, le plateau "Limit' hip hop" opère la fusion entre claquettes, percussions et photo avec le **Hip Tap Project**, met en free style les chansons de Jacques Brel avec **De Fakto** et fait souffler un vent de slam, de beat box et de danse hip hop avec les réunionnais de **Danses en l'R**.

D'autres mèneront leur expérience en solo sur la scène du Tarmac avec en commun leur origine d'immigré d'un pays francophone et un questionnement sur leurs racines : le Cameroun pour **Bouba Landrille Tchouda**, le Cambodge pour **Yiphun Chiem**, l'Algérie pour **Karim Amghar**.

Théâtre et variations

L'édition 2008 des Rencontres est celle de **l'hybridation des formes**. Si le contenu est toujours ancré dans une forte réalité sociale, la représentation qui en est donnée est multiple. Du cabaret hip hop à la performance, les artistes des Rencontres inventent **des formes inclassables et nouvelles** et s'autorisent toutes les libertés **pour nous parler de nos vies**.

Des Equilibres fait son cabaret entre théâtre, musique, danse, cirque et tchache. Celui du **Café culturel de Saint Denis** est un cabaret inter-génération où des amateurs de 7 à 83 ans livrent des tranches de vie avec la complicité de pros du graff, du slam, de la danse hip hop et orientale et de la musique.

Avec *Bleib*, **Michel Schweizer** orchestre un ballet canin avec bergers malinois et maîtres chiens pour s'interroger sur la notion de dressage. Théâtre et danse poursuivent leur liaison dans le spectacle sur l'exil d'Eva Doumbia avec la danseuse / chorégraphe Sabine Samba. **Nicolas Bonneau** choisit de nous livrer, sous forme de conte, des témoignages d'ouvriers sur leur travail en usine alors que **Dieudonné Niangouna** s'installe la nuit dans un des jardins de la Villette pour faire entendre le monologue d'un clandestin.

Pendant deux semaines, l'exposition-spectacle "L'Appartement" propose une déambulation avec les comédiens de Sylvie Reteuna pour découvrir une partie de la collection d'art brut de Bruno Decharme installée dans un studio de la grande halle transformé en appartement. Thème récurrent de la programmation de la Villette cette année, la folie passera à la moulinette poético-burlesque de Christian Mazzuchini (**Théâtre des Salins**).

Enfin, les Rencontres 2008 seront émaillées de **différentes performances d'artistes**. Tiré d'un ouvrage argentin consacré à la gestuelle et à ses codes, les Rencontres exposeront les clichés de notre **gestuaire européen**. Le public disposera d'un photomaton pour enrichir ce fonds et des danseurs hip hop les utiliseront dans une restitution chorégraphique. Le graffeur **Marko** fera des interventions de light painting tandis que **DK-Bel**, groupe de hip hop amateur de Villiers-le-Bel livrera le résultat de son travail avec des jeunes handicapés. **Slam et Cie** avec le **SPIP** réactualisera en version slam la vieille tradition française de la goguette, qui détourne depuis deux siècles nos grands airs populaires.

Musique

Sélectionnés avec **la radio Générations 88.2**, les meilleurs dj's du moment se donnent rendez vous pour des soirées festives chaque vendredi et samedi.

Les vendredis soirs, après les plateaux de danse hip hop, deux aftershows réuniront **DJ Bronco** et **DJ Sweet Dick Willy** dans l'espace convivial de la Grande Halle.

Suite au large succès des soirées en 2007, les Nocturnes Hip Hop des Rencontres investissent de nouveau le Cabaret Sauvage les deux samedis, jusqu'au petit matin. **Les peintures américaines seront à l'honneur** avec l'icône hip hop new-yorkaise **DJ Kid Capri**, le champion du monde WSTC et membre des Procussions - **DJ Vajra**, et avec l'incontournable légende qu'est **DJ Jazzy Jeff**. Les français seront brillamment représentés par **DJ Netik**, le jeune prodige rennais aux scratches électro-hip hop, 3 fois champion du monde DMC, et les deux DJ's de Générations 88.2 : **DJ First Mike** et **DJ Kosi**.

Conférence-débat

Nabou Fafana, ex-danseuse hip hop, titulaire d'une thèse sur le sujet, animera une conférence sur les codes de la danse hip hop hier et aujourd'hui.

Chantiers

Marie Pierre Bésanger présentera les échanges qu'elle a menés avec deux groupes de collégiens de Bondy et de Corrèze autour de "Pluie d'été" de Marguerite Duras.

Dominique Lurcel, en préfiguration de la création de son prochain spectacle sur l'Algérie qui sera présenté à la Villette en 2009, livrera un prélude à son travail avec des jeunes d'Aubervilliers autour du journal de Mouloud Féraoun.

Edito

Trois éditions en sept escales hors les murs (2004, 2005, 2006), deux éditions dans la même saison (2007, 2008) : les Rencontres de la Villette bougent ! Et les voilà donc au printemps, printemps d'une année européenne du dialogue interculturel.

Ce dialogue les artistes des Rencontres en sont les artisans depuis toujours. La programmation 2008 dans presque toutes ses composantes en témoigne. Dialogue de toutes les différences, dialogue entre ethnies, groupes sociaux, générations, dialogue intérieur aussi pour ceux que plusieurs cultures ont façonné, et qui sont particulièrement présents cette année. Mais au-delà du dialogue, l'interculturel fabrique de nouvelles expressions, de nouvelles esthétiques, de nouvelles identités qui méritent d'être considérées pour elles-mêmes.

Confrontations, dialogues et métissages se retrouvent naturellement dans les formes présentées. La programmation "Théâtre et variations" est cette année particulièrement encline à la variation et les scènes de théâtre s'ouvrent largement à la chorégraphie (hip hop, jazz ou contemporaine, humaine ou animale ...), à la musique, aux percussions, au cirque, au slam, au beat box, à la vidéo, à la photo, au graff, aux arts plastiques ... Décloisonnement et hybridation à tous les étages !

Les danseurs hip hop se sont eux, cette année, plus recentrés sur la danse proprement dite. Les Rencontres sont fières de présenter des compagnies jeunes de haut niveau qui représentent la relève. Rigueur technique, travail insatiable et sens aigu du collectif caractérisent cette génération qui mérite d'ores et déjà le haut de l'affiche.

Comme à travers toute la programmation de la Villette 2008, des grains de folie rebondiront à travers celle-ci ; avec "Psychiatrie-Déconniatrie" et les artistes de l'art brut notamment, mais aussi à travers des interrogations, explicites ou sous jacentes, sur la folie des systèmes qui nous ensèrent.

Philippe Mourrat

Plus d'infos sur les artistes des Rencontres

Hip Hop et Théâtre

Cie Des Equilibres - www.desequilibres.com
Cie X-press - www.cie-xpress.org
Cie Ultime - www.cie-ultime.com
Cie Ultimatum Step - www.ultimatumstep.com
Cie A'Corps - www.acorps.fr
Collectif 6ème Sens - <http://co6sens.free.fr>
Cie Malka - <http://.cie-malka.com>
Cie TSN - www.espace-des-arts.com
Cie S'Poart - www.spoart.fr
Cie Khady Fofana - www.khady-fofana.com
Cie Hip Tap Project - www.hiptaproject.com
Cie Tribal Sarong - www.lezarts-urbains.be
La coma - www.la-coma.com
Café Culturel de Saint Denis - www.cafeculturel.org
C.Mazzuchini - www.theatre-des-salins.fr
Nicolas Bonneau - <http://nicolasbonneauconteur.hautetfort.com>

Musique

Dj Bronco - www.myspace.com/djbronco
Dj Kid Capri - www.kidcapri.com
Dj Netik - www.myspace.com/dj_netik
Dj First Mike - www.myspace.com/djfirstmikeofficial
Dj Sweet Dick Willy - www.myspace.com/dirtymonsieurwilly
Dj Jazzy Jeff - www.myspace.com/djjazzyjeff
Dj Vajra - www.myspace.com/djvajra
Dj Kozi - www.myspace.com/djkozifromcoffeebreak

Labos

Marko - www.marko-93.com
Sylvie Reteuna - www.abcd-artbrut.org
Nabou Fofana - www.lestranses.com
Guido Indij - www.lamarcaeditora.com

Pour les artistes ne disposant pas de site internet, envoi de dossiers sur demande.

Certains spectacles des artistes des Rencontres sont visibles en DVD, sur demande auprès du service de presse

Les partenaires des Rencontres

Ministère de la Culture et de la Communication

Le ministère de la Culture et de la Communication, ministère de tutelle de l'Établissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette (EPPGHV), accompagne les Rencontres depuis leur origine, en 1996. Cette manifestation constitue un moment fort, un coup de projecteur sur ces formes d'expression artistiques urbaines et ces arts, émergeant de réalités sociales particulières. Le soutien, la valorisation de ces artistes et des créations dont ils sont porteurs sont désormais ancrés dans les missions de l'EPPGHV.

Le Ministère s'implique également directement, au titre du spectacle vivant et de la politique des publics, dans le comité de pilotage qui, pendant l'année, prépare et oriente les différentes éditions des Rencontres.

La présente édition des Rencontres a reçu le label "2008 année européenne du dialogue interculturel". A l'initiative du Parlement européen et du Conseil de l'Union européenne, ce label, décerné pour la France par le Ministère de la culture et de la communication, permet de valoriser les initiatives les plus emblématiques sur notre territoire. En offrant un espace privilégié aux dialogues entre les cultures des différents pays et entre les cultures des différentes composantes de la société, les Rencontres s'inscrivent en effet pleinement au cœur de ce programme.

Les publics ne sont pas oubliés avec l'important dispositif de médiation mis en œuvre par les équipes de l'EPPGHV. Ce dispositif permet à des centaines de groupes, issus de toute la France, de préparer leur visite –et pour certains, leur séjour- choisir les spectacles auxquels ils vont assister, s'inscrire aux ateliers et autres formes participatives proposées.

Je vous invite à découvrir les Rencontres de la Villette, à travers cette édition 2008, dans toute la Grande Halle de la Villette et même au-delà. Témoins de la diversité de la création dans tous les domaines des arts vivants, elles concilient la reconnaissance de l'émergence et la recherche de l'excellence artistique.

Christine Albanel
Ministre de la Culture et de la Communication

La Délégation interministérielle à la ville

Depuis 1997, "les Rencontres des Cultures Urbaines" témoignent de la qualité des initiatives portées par des habitants, des artistes amateurs et des professionnels dans les domaines du théâtre, de la danse, de la musique, du multimédia. Ces "Rencontres" symbolisent une volonté interministérielle de valoriser les initiatives locales. Elles expriment un partenariat réussi avec le Délégation interministérielle à la ville, l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'Égalité des chances (Acsé) et la Caisse des dépôts.

L'année 2008, année de la présidence française européenne, va permettre de valoriser tous les échanges et va surtout favoriser l'émergence et le croisement de différentes approches artistiques dans le cadre défini : "Année européenne du dialogue interculturel".

La DIV, de par la diversité des habitants des quartiers dont elle s'occupe, va accompagner et valoriser la diversité culturelle ainsi que l'émergence de nouvelles pratiques, dans le respect des valeurs républicaines.

Administration de mission créée en 1988, la DIV est chargée de concevoir, d'animer et d'évaluer la politique de l'Etat menée en faveur des zones urbaines défavorisées. A ce titre :

- La DIV assiste le ministre en charge de la politique de la ville dans l'élaboration des textes législatifs et réglementaires. Elle définit et gère le budget nécessaire et contribue à définir les politiques urbaines européennes.
- La DIV favorise la cohérence des interventions des différents ministères et les mobilise pour qu'ils prennent en compte la spécificité des quartiers défavorisés dans leurs politiques. Elle assure la tutelle administrative et la mise en synergie de deux agences : l'Agence nationale pour la rénovation urbaine (Anru), et l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (Acsé).
- La DIV repère et soutient les expériences innovantes initiées dans les quartiers, notamment par les associations. Elle généralise les dispositifs jugés les plus efficaces.
- La DIV mesure l'impact des politiques avec l'appui de l'Observatoire national des ZUS (Onzus).
- La DIV accompagne les professionnels de la ville dans l'exercice de leur métier. Elle participe à leur formation et organise des échanges d'expériences.

Pour mener à bien ses missions, la DIV s'appuie sur une équipe pluridisciplinaire de 80 personnes composée d'administrateurs, de sociologues, d'économistes, d'architectes, de statisticiens...

Contact : DIV - 194 avenue Wilson - 93 217 La Plaine St Denis cedex - Tél : 01 49 17 46 55 -
Fax : 01 49 17 46 94 - www.ville.gouv.fr

Ministère de la Justice

Direction de la Protection Judiciaire de la Jeunesse

La protection judiciaire de la jeunesse (PJJ) est une direction du ministère de la justice et a pour mission d'assurer la prise en charge éducative des mineurs et des jeunes majeurs qui lui sont confiés par l'autorité judiciaire, dans le cadre de mesures pénales ou civiles. Elle gère des services de milieu ouvert et des établissements de placement. D'autre part elle habilite et contrôle des structures associatives.

Dans le cadre de cette mission de prise en charge éducative, les activités culturelles sont un des médias utilisés pour restaurer la confiance en soi des jeunes, les revaloriser et les remettre progressivement sur la voie des apprentissages. De multiples initiatives, en partenariat avec des professionnels sont menées dans tous les domaines de la culture et des arts, l'accès aux musées et aux spectacles.

Les rencontres de la Villette élaborent, dans cet esprit, et dans le cadre d'un partenariat avec les acteurs de la PJJ, des projets éducatifs autour des spectacles programmés.

Ce partenariat, engagé depuis plusieurs années avec les Rencontres en île de France, a donné lieu à des actions de formation à destination des éducateurs et agents de justice, des ateliers de pratique artistique, des expositions, des ateliers du spectateur, des parcours de découverte des spectacles ainsi que des tarifs préférentiels.

Les rencontres "hors les murs", ont permis, en 2005, aux services PJJ de Lorraine-Champagne-Ardenne, Centre- Limousin- Poitou-Charentes de s'impliquer à leur tour activement dans cette aventure culturelle, pour le plus grand profit des jeunes dont ils ont la charge.

En 2006, les rencontres à Mantes, Chelles et Sénart, ont également donné lieu à des spectacles et "labos" auxquels ont participé des jeunes de la PJJ.

Enfin, le retour des Rencontres à la Grande Halle de la Villette, en 2007, a été l'occasion de renforcer une coopération fructueuse avec la région PJJ d'Île de France.

Pour 2008, des groupes PJJ venant de la France entière sont attendus pour participer à cet événement. Par ailleurs, à l'occasion de cette année consacrée "année du dialogue interculturel européen", le ministère de la justice et celui de l'agriculture se lient pour présenter un projet commun autour du cinéma et de la gastronomie.

Contact Ministère de la Justice - Direction de la Protection Judiciaire de la Jeunesse (DPJJ) –
13 Place Vendôme, 75042 Paris cedex 01 - Tél : 01 44 77 70 00 - www.justice.gouv.fr
Direction Régionale PJJ Ile de France : Tel 01 49 29 60 29

Agence pour la cohésion sociale et l'égalité des chances - Acsé

Les politiques culturelles doivent relever aujourd'hui le défi de faire vivre la diversité. Les Rencontres de la Villette représentent une formidable manifestation pour promouvoir cette diversité et faire reconnaître les nouveaux apports culturels en matière de danse, de théâtre, de musique, de cinéma, de vidéo. Les Rencontres permettent de découvrir des initiatives culturelles métissées, par leur originalité et leur qualité, terreau d'une appartenance sociale à la fois singulière et universelle tant elles emportent l'adhésion du public.

L'Acsé accompagne les Rencontres de la Villette depuis leur création. Ce soutien est une reconnaissance du travail important de l'équipe des Rencontres, tissé année après année, au service de la découverte et de la promotion des talents artistiques des jeunes issus des quartiers populaires qui ont un impérieux besoin de reconnaissance et d'accompagnement. Les Rencontres bénéficient du label «année européenne du dialogue interculturel » en 2008 pour une programmation exceptionnelle : la présentation du travail de Khady Fofana et la mise en œuvre d'un gestuaire européen avec la compagnie Guido Indij.

L'action artistique et culturelle constitue un vecteur important de l'intervention de l'Acsé, établissement public national, qui se développe autour de trois axes : le soutien à la création culturelle et aux démarches artistiques, la valorisation de l'histoire, de la mémoire et des patrimoines culturels et la sensibilisation du grand public. Par ailleurs l'Agence intervient dans les domaines de l'égalité des chances et des actions conduites pour les habitants des quartiers prioritaires de la politique de la ville.

Aujourd'hui la culture hip hop a trouvé sa place comme expression artistique à part entière. C'est en partie grâce aux Rencontres. Les jeunes artistes ont du talent. Ils le montreront encore cette année.

Contact :
Catherine de Luca
Direction de la culture et de l'information
01 40 02 74 27
www.lacse.fr

La Caisse des Dépôts

Mécénat et action culturelle

Le mécénat de la Caisse des Dépôts intervient en faveur de l'insertion des jeunes par la culture.

Cet engagement auprès des jeunes se traduit notamment par un partenariat avec les "Rencontres de Cultures Urbaines" de la Villette du 16 au 27 avril 2008. Durant ces Rencontres des collectifs d'artistes du domaine des cultures urbaines sont programmés. A cette occasion, est également organisé un "Laboratoire" où les jeunes festivaliers sont invités à participer à des ateliers-débats sur des sujets culturels ou de société qui les mobilisent.

Le mécénat de Solidarité Urbaine a choisi de s'associer à cette démarche pour de multiples raisons : tout d'abord les objectifs poursuivis par ces Rencontres correspondent à sa conviction de l'importance du rôle de la culture dans l'acquisition de points de repères positifs pour les jeunes. Ensuite, cet événement présente au public des démarches culturelles abouties, issues de l'ensemble du territoire. Enfin, l'organisation d'ateliers-débats encadrés par des professionnels est emblématique de notre démarche.

Depuis plus de 10 ans, le mécénat de Solidarité Urbaine de la Caisse des Dépôts a accompagné plus de 1000 projets et intervient sur le sensible là où les services d'appui au territoire de l'institution interviennent sur la pierre.

Contacts :

Service de presse : Pascaline Roussel - 01 58 50 11 19

Responsable du programme Solidarité : Isabelle Condemine - 01 58 50 11 13



100 CONTESTS

Cergy 15,16,17 juin 2007

Contacts Presse

Florence Rosenfeld : 01 55 33 15 22 / 06 70 76 16 90
florence@facondepenser.com

Isabelle Solal-Céligny : 01 55 33 15 23
i.solal-celigny@facondepenser.com

Grand festival de cultures urbaines gratuit les 15,16 et 17 juin 2007

Avis à tous les jeunes qui aiment le reggae, le dance hall, le ragga, le rap, le bmx, le basket, la danse, le graff ou même le roller !

Rendez vous les 15, 16 et 17 juin sur l'esplanade de Paris à Cergy (95) pour un événement incontournable : 100 CONTESTS.

Des journées riches en sensations fortes avec des démonstrations de sports extrêmes, de sport, de danse ou encore d'art urbain. L'occasion pour des talents en devenir de se confronter à des artistes à la renommée internationale, pour le plaisir des spectateurs de plus en plus nombreux à apprécier le festival chaque année. Plus de 40 000 visiteurs sont attendus lors de ces trois journées.

Et pour les amateurs de bonne musique, des soirées rythmées par des concerts exceptionnels grâce à des artistes venus du monde entier comme Israel Vibration ou Anthony B mais aussi des acteurs de la scène française comme Seyfu, Admiral T, La Fouine...

A l'occasion de sa 4^{ème} édition, le grand **festival de cultures urbaines gratuit** crée l'événement !

VENDREDI 15 JUIN



De 20 h à 1 h du matin training skatepark et dirt



Concerts à partir de 21 h

-Sefyu (rap)

-Israël Vibration (reggae)

SAMEDI 16 JUIN

A partir de 14h

Glisse : Qualifications roller, dirt, skate, BMX, flat

Hip hop: Show : beat box, stand up, danses, slam

Graff : Challenge, performances, mur d'expression libre, initiation

Basket playground : Qualifications tournois 3 vs 3 et freestyle (dunk , dribble...) & show freestyle

VTT Trial : Show

Carte blanche au Combo 95 : **Concerts et rencontres avec des groupes hip hop semi-professionnels d'Ile de France**

TU SHUNG PENG (reggae),THE LATITUDZ (hip-hop),AMARA (hip-hop)
FLYA (ragga)+MO'KALAMITY & THE WIZARDS (reggae) sur la grande scène

Concerts à partir de 18h

-Redman (rap)

-Admiral T (ragga)

-Anthony B (reggae)

-Krys (dancehall)

DIMANCHE 17 JUIN

A partir de 14h

Glisse : Finales Contests : Skate, roller, bmx, dirt, flat

Hip Hop : Contests, Clash, Slam

* 1 battle masculin : **B.Boy** (break) en Seven 2 Smoke

* 1 battle féminin : **Fly Girlz** (new style) en Seven 2 Smoke

* Show

Graff : Contest, performances, mur d'expression, initiation

Basket Playground

* Contests : finales tournois 3 vs 3 et freestyle

* Show : freestyle

VTT Trial : démonstration et show freestyle

Carte blanche au collectif « Aux urnes, etc... » et au Combo 95

* Déjeuner citoyen *

Concerts et rencontres avec des groupes hip hop semi-

professionnels d'Ile de France : 95 Armada (Hip Hop) , Al-Fami (Hip Hop) ,
La Canaille (Hip Hop) , L'abbe Mase (Hip Hop)

Carte blanche à Generations FM 88.2

Concerts rap à partir de 20 h

-Sniper

-Youssoupha

-Philemon

-La Rumeur

-Mafia K'1Fry

100 CONTESTS, une histoire de cultures urbaines

-Edition 2004

17,18,19 juin 2004

Têtes d'affiche : Sergent Garcia , LKJ , La Brigade.
17 000 spectateurs

- Edition 2005

16,17,18 juin 2005

Têtes d'affiches : Alpha Blondy, Kool Shen, La Rue Kétanou,
20 000 spectateurs

- Edition 2006

16, 17,18 juin 2006

Têtes d'affiches : Sinsémilia, Saïan Supa Crew.
35 000 spectateurs

100 CONTESTS 2007, des têtes d'affiches

Des artistes talentueux, issus d'univers différents réunis autour d'une mission commune : garantir des soirées festives, une ambiance conviviale et un son mémorable!

Petit rappel de leurs parcours respectifs :



Sefyu

Rappeur de 23 ans, Sefyu fait ses premiers pas dans le hip-hop français au début des années 90 à Aulnay-sous-Bois, au sein du collectif NCC (Natural Court Circuit). Ses compétences lyriques l'amènent aussi à multiplier les apparitions sur les albums des plus grands noms du rap français. Il se révèle aussi sur scène aux côtés de Passi, Sniper, ainsi qu'aux Francofolies de La Rochelle en 2001. En 2005, il sort son 1er album « Molotov 4 ». Il parvient à imposer son style dans le milieu du hip-hop français, à travers des textes engagés.

Israël Vibration

Formés en 1975 par Cecil « Skelly » Spence, Albert « Apple » Craig et Laclelle « Wiss » Bulgin, le groupe sort son premier single en 1976 « Why worry », financé par la communauté rasta des Twelve Tribes of Israel. En 1978, ils sortent le titre « The same song », accompagnés pour l'occasion par Inner Circle et ainsi que leur premier album, très apprécié en Grande-Bretagne. En 1980, ils enchaînent avec leur album « Unconquered People » et un titre qu'ils interprètent avec le roi du mélodica Augustus Pablo, « Crisis ».

En 1981, le trio enregistre à Channel One le mythique « Why so craven ».

En 1983, le groupe se sépare pour se reformer cinq ans plus tard et sort le désormais classique « Strength for Life ». En 2000 sort l'album « Jericho » et depuis, le groupe ne cesse de tourner en Europe, aux États-Unis et en Asie.





Admiral T

Admiral T est né en 1981 en Guadeloupe. Influencé par Papa San et Lieutenant Stichie, il fait ses premières armes avec le Karukéra Sound System. Il sort son premier single « Rapid » en 1997 et enchaîne avec de nombreux duos et de nombreuses compilations. En parallèle, il sort « Gwadada » (2001) qui va rencontrer un grand succès aux Antilles. Fort de ce succès, il travaille sur son album « Mozaic Kreyol » qui va le révéler. L'album reggae dance hall montre tout le talent d' Amiral T dont les shows live sont de véritables événements.

Anthony B.

Anthony B est l'un des artistes jamaïcains les plus populaires en France. Il commence à chanter à l'église de Clarks Town où il passe son enfance. Il débute dans un sound-system, puis il part vers Portmore en 1988, où il intègre le Lovers Choice Sound. Son premier single est un duo avec Little Devon « Living is hard ». Il sort en 1993 et connaît un petit succès. Quelque temps plus tard, il rencontre Richard Bell, producteur du label Startrail. Suivent ses premiers succès : en 1996 les hits « Fire pon Rome », « Rumour » et « Raid di barn ». Depuis, il s'est imposé comme l'un des leaders de la scène dance hall aux côtés de Sizzla et Capleton. Il reste un artiste engagé dont les références sont Peter Tosh et Marcus Garvey et fait parti des artistes les plus progressistes dont la présence scénique rend ses concerts incroyables.



ANTHONY B

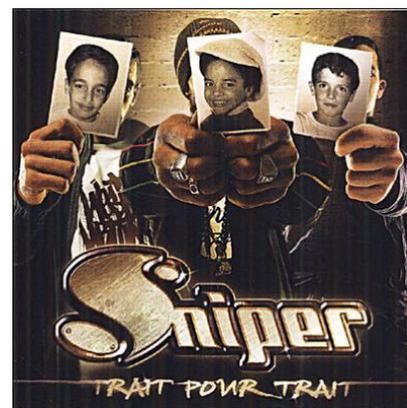


Redman

Le rappeur, originaire de New York aux Etats-Unis, se fait connaître en 1992 avec l'album « Whut ? » où il mêle ses influences reggae et funk à un rap plus satirique. Son morceau « How to roll a blunt » devient un tube dès sa sortie. Il revient en 1994 avec un deuxième album intitulé « Dare iz a Darkside », suivent « Moody waters » en 1996, « Doc's da name » en 1998, son premier disque de platine. Il collabore l'année suivante avec son ami du WU TANG CLAN, Method man, sur l'album « Blackout ». Après trois ans d'absence Redman fait son retour en 2001 avec l'album « Malpractice ». Le chanteur part ensuite en quête de collaborations diverses, et fort de son succès international, fait des apparitions en featuring avec des artistes comme Pink, Christina Aguilera, Gorillaz ou encore I AM. En 2007, il sort un nouvel album, « Red Gone Wild ». actuellement dans les bacs.

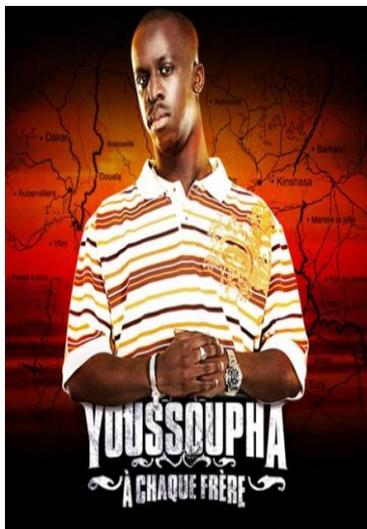
Sniper

C'est en 1997 lors des Francofolies de La Rochelle que DJ Boudj et les trois rappers Aketo, El Tunisiano et Black Renega se rencontrent et décident de former un groupe qu'ils appelleront Sniper. Les quatre membres se complètent : Aketo et El Tunisiano développent un style hip-hop tandis que Black Renega privilégie la touche ragga. DJ Boudj s'occupe des scratches. Ils ont d'abord fait quelques apparitions sur des mix tapes et compilations (Première classe, ...) et c'est en janvier 2001 que sort leur premier album, « Du rire aux larmes ». En novembre 2003, « Graver dans la roche » sort dans les bac. Le groupe issu de Deuil-la-Barre confirme avec ce 2ème album sa qualité d'écriture.



Youssoupha

Youssoupha est né à Kinshasa en République Démocratique du Congo. C'est au cœur des bidonvilles qu'il a grandi et s'est imprégné à la fois de la joie de vivre des habitants et du regard très critique sur les dirigeants politique. En 1989, il rejoint des membres de sa famille dans le Val-d'Oise. C'est à cette époque, au contact du rappeur Diable Rouge que Youssoupha commence à s'intéresser à la culture hip-hop. Il rencontre Philo du groupe Ménage à 3 qui lui fait découvrir l'industrie musicale et lui donne l'occasion de poser pour la première fois en studio. En 1998, il commence à travailler avec Prod qui devient son compositeur musical. En 2001, la compilation Révélation 2001 lui permet de se mettre en avant aux côtés de personnalités comme Rohff, Diam's ou Sinik. En 2003, il monte avec les rappers Philo, Sinistre, Kozi et le chanteur-compositeur Mike Génie, le groupe Bana Kin qui sort l'album « Tendance », qui rend hommage à la musique zaïroise et qui est très bien accueilli par la critique. Depuis fin 2004, Youssoupha travaille méticuleusement à la conception de son premier album solo, « Negritude ».



Mafia K'1 Fry

La Mafia K'1 Fry regroupe divers acteurs du rap hexagonal comme le 113, Rhoff, Manu Key, Kery James. Le groupe s'est fait la main sur un 1er album, « Légendaire », qui posait les bases d'un rap hardcore et réaliste. « La Cerise sur le Ghetto » en 2003 obtient un succès critique immédiat qui contient le tube radiophonique « Pour Ceux ». Un documentaire, « Si Tu Roules Avec La Mafia K'1 Fry », suit de peu cette sortie et s'impose comme un film culte sur le hip-hop. Mafia K'1 Fry fait son retour en 2006 avec le disque « Jusqu'à la mort ».



La Fouine

Laouni, alias La Fouine, nait dans la région parisienne. D'origine marocaine, il grandit dans une famille où la musique tient une place importante et prend rapidement des cours de solfège. Adolescent, il puise son inspiration dans divers styles musicaux tels que le rap, la variété française et la musique classique. A partir de 1997, il commence à enregistrer ses premiers titres. L'année suivante, il prend les choses plus au sérieux et commence à apparaître sur des compilations. En 2004, il signe sur un gros label. Un an plus tard, il livre son premier véritable album, « Bourré au son ».



Philémon

Auteur, compositeur, interprète, ce Nantais de 29 ans voyage du hip-hop à la soul en passant par le jazz et les sonorités afro-caribéennes. Il baigne dans la culture hip-hop depuis près d'une dizaine d'années, a déjà participé à de nombreuses compilations et fait plus d'une centaine de concerts. Philémon a aujourd'hui l'estime de ses pairs qui lui ont fait l'honneur de se prêter au jeu de l'enregistrement d'un album de duos sur lequel on compte la participation de Diam's, Mc Solaar, Disiz la Peste... Débordant de créativité, il compte un répertoire de près d'une cinquantaine de titres qu'il développe principalement sur scène et dont il a pu offrir quelques bribes dans un premier « Street Album » en 2005.

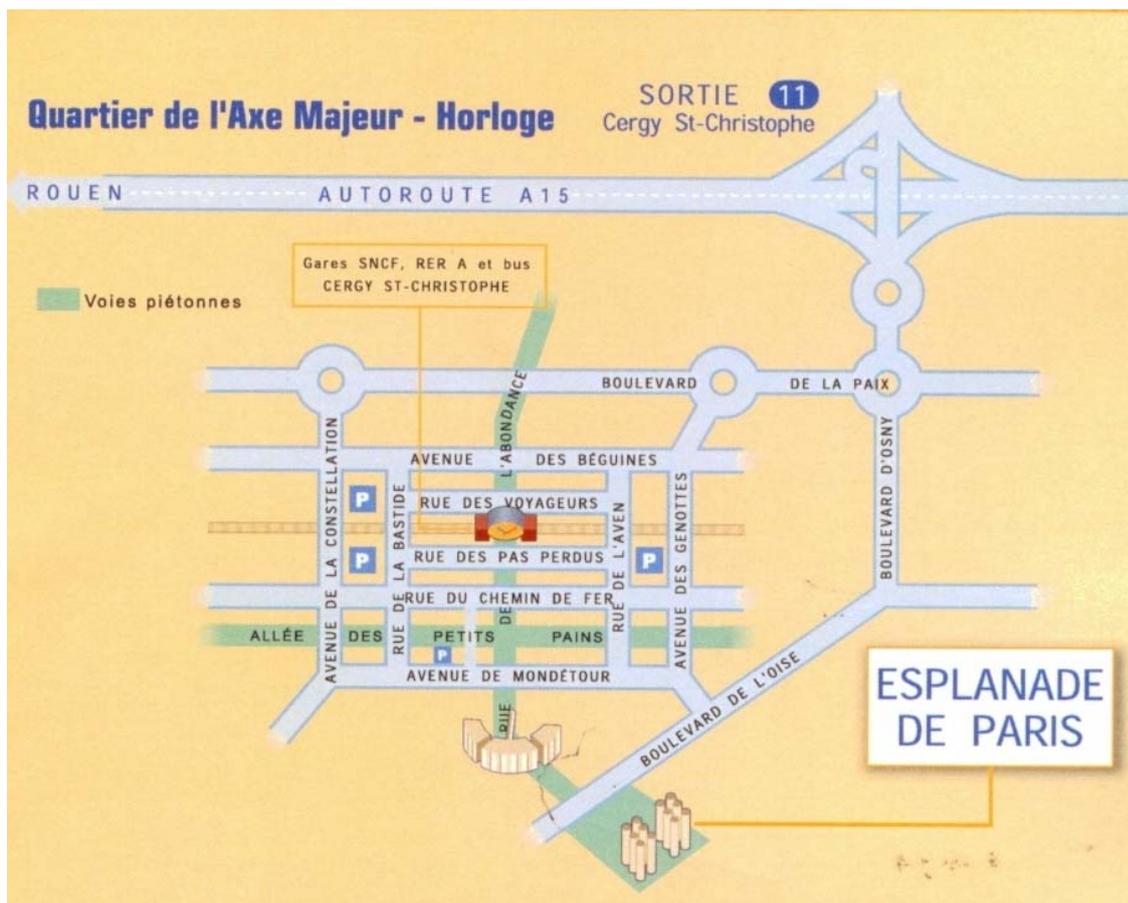
Comment venir ?

100 CONTESTS se déroule sur l'esplanade de Paris à Cergy Saint Christophe.

A 5 minutes à pied de la gare RER de Cergy-St-Christophe (Ligne RER A).

Vous venez en voiture, prenez l'autoroute A15 sortie n°11, puis suivez Cergy St Christophe puis esplanade de Cergy et laissez-vous guider par l'affichage.

Plan d'accès



Ville organisatrice



Les partenaires de l'évènement





Génération FM

Quelques souvenirs de 100 CONTESTS 2006



dj

mc

graff

danse

défis

rap

slam

rampe

sk8

roller

bmx

concert

vidéo

photo

RUE au Grand Palais



Performances urbaines 13, 14 et 15 octobre 2006

Vendredi 13 octobre de 16h à 00h - Samedi 14 et dimanche 15 octobre de 12h à 19h - www.rueaugrandpalais.fr
Le Grand Palais : 3, avenue du Général Eisenhower - 75008 Paris - Bus : Lignes 42, 72, 73, 83, 93 - Métro : Lignes 1 et 13, station Champs-Élysées Clemenceau
Une initiative du Ministère de la culture et de la communication, en partenariat avec Radio Nova et Générations 88.2



nova

GENERATIONS
88.2



metro

METROPUS



24

JM / Inroscruent collectif - www.jmhc.com



- P.1 Editorial de Renaud Donnedieu de Vabres
- P.2 Communiqué de presse
- P.3 Présentation des cultures urbaines
- P.4 Rue au Grand Palais : Scénographie

1^{ère} partie : Programmation

En journée

- P.6 > Danse
- P.7 > Sport
- P.8 > Musique, slam et comédie
- P.11 > Graff

En soirée

- P.12 > Vendredi 13 octobre : spectacle d'ouverture « Pas de quartier »
- P.13 > Samedi 14 octobre : concert générations 88.2
- P.14 > Dimanche 15 octobre : la nuit zébrée de Nova

P.15 **Calendrier jour par jour**

P.18 **Glossaire**

2^e partie : Organisation

- P.21 > Générique
- P.22 > Les partenaires : Générations 88.2, Nova et Collectif Banlieues Respects
- P.25 > Avec le soutien de Groupe France Télévisions France 2, France 4, RATP, Métrobus, le journal Métro et SFR

Annexes

- P.28 > Renseignements pratiques
- P.29 > Le Grand Palais, historique

Editorial

Du 13 au 15 octobre 2006, Le Grand Palais lève le rideau sur toute la richesse et la diversité des cultures urbaines, et invite les artistes, musiciens, sportifs, poètes, graffeurs, DJs, MCs, slameurs, skateurs, rappeurs et tant d'autres virtuoses de la planète Hip Hop, à faire résonner leurs talents sous sa prestigieuse nef de verre et d'acier.

Si la rue est leur terreau, et leur terrain de prédilection, je ne doute pas que de leur rencontre insolite avec ce haut lieu de notre patrimoine naitront un dialogue fécond, une énergie surprenante, et une alchimie unique.

Je souhaite que cet événement offre l'occasion à tous les publics, à toutes les générations, de découvrir, au cœur de Paris, l'univers fascinant et protéiforme du Hip Hop, qui réinvente, en toute liberté, toutes les pratiques culturelles et toutes les expressions artistiques, quand il n'en fait pas jaillir de nouvelles.

Parce que les cultures urbaines ont pleinement droit de cité, parce qu'elles incarnent un véritable renouveau de la création, encore insuffisamment reconnu, je suis très heureux qu'elles investissent un lieu emblématique de la force et du rayonnement international de notre culture.

Je tiens à remercier tous nos partenaires et toutes les équipes qui ont ouvert cette Rue au Grand Palais, où nous pourrons voir, écouter, découvrir, redécouvrir et partager tant de talents, d'énergies et d'émotions.

Renaud Donnedieu de Vabres
Ministre de la Culture et de la Communication



Rue au Grand Palais un événement consacré aux cultures urbaines

Musique / Danse / Poésie / Graphisme / Sport
Vendredi 13, samedi 14 et dimanche 15 octobre 2006

Pour la première fois depuis son édification, le Grand Palais va accueillir du 14 au 16 octobre, une grande manifestation consacrée aux cultures urbaines. La *break dance*, le rap, le tag, le slam et bien d'autres disciplines vont entrer de plein pied sur la scène de la création française et ainsi révéler un véritable continent aux ramifications multiples et passionnantes : le Hip Hop.

En invitant les cultures urbaines au Grand Palais, théâtre des plus grandes expositions depuis un siècle, Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture et de la communication, a souhaité consacrer ce phénomène qui est devenu au fil des années un véritable mouvement artistique. Le ministre souhaite également offrir au public le plus large l'occasion unique de découvrir tout un pan méconnu des richesses culturelles de notre pays, à travers une programmation exceptionnelle.

Trois jours de liberté et d'énergie positive pour apprécier et soutenir des artistes prolifiques, généreux, précurseurs de styles, de modes et d'idées : DJ, danseurs, graffeurs, skateurs, poètes, slameurs, rappeurs... Trois jours de performances, de démonstrations, de défis, où chacun pourra voir, écouter, rencontrer les plus grandes figures et les jeunes talents de ces cultures urbaines.

Au programme, en journée : **un foisonnement de performances et de disciplines**

- > des tournois de danse (*battles*) avec, chaque jour, une nouvelle discipline à l'honneur (*New Style, Break et popping*) mais aussi des cours de danse dispensés par Playmo et des déambulations ;
- > des performances sportives (*double dutch, skate, roller, BMX, street soccer...*) mais aussi des espaces à la disposition du public ;
- > des performances graphiques ;
- > une scène pour accueillir les DJs, slameurs, beatboxers et des challenges.

Au programme, en soirée : **un spectacle chorégraphique et deux concerts gratuits exceptionnels**

- > Vendredi 13 octobre à 22h : Spectacle d'ouverture « Pas de quartier », créé par Eric Checco. Un spectacle très riche en émotions qui évoque la mixité sociale, culturelle, artistique et ethnique.
- > Samedi 14 octobre à 21h : Concert programmé par Générations 88.2. Avec la participation de Diam's, 113, Oxmo Puccino, le Remède, Hocus Pocus et Krys.
- > Dimanche 15 octobre à 21h. Concert de clôture programmé par Nova. Avec la participation de : Ayo, Bumcello, Amadou et Mariam, Zong, Saian Supa Crew, Dee Nasty, DJ Mehdi et Rachid Taha.

Rue au Grand Palais / Accès libre, dans la limite des places disponibles
Vendredi 13 octobre : 16h / minuit - « Pas de quartier » vendredi 13 octobre à 22 heures
Samedi 14 octobre et dimanche 15 octobre : 12h / 19h

Concerts

Accès aux concerts sur présentation d'une invitation à retirer auprès de Générations 88.2 et Nova
Concert Générations samedi 14 octobre 21h - Concert Nova Dimanche 15 octobre à 21h

Rue au Grand Palais est une initiative du ministère de la culture et de la communication avec Générations 88.2 et Nova.
Mise en scène par Eric Checco, scénographie par Patrick Bouchain et Thierry Dreyfus. En partenariat avec le Collectif Banlieues Respects.
Avec le soutien du Groupe France Télévisions France 2, France 4, la RATP, Métrobus, le journal Métro et SFR

www.rueaugrandpalais.fr



Les cultures urbaines

Au commencement était la performance

Comment qualifier ce phénomène ?

Pour Eric Checco, le metteur en scène de la manifestation Rue au Grand Palais, ce qui est certain, c'est qu'il ne s'agit en aucun cas « *d'activités socio-culturelles, sous lesquelles on a longtemps essayé de limiter le mouvement* », mais bien d'un « *véritable mouvement artistique* », qui est le fruit d'une histoire collective, aux ramifications riches et complexes.

Née au début des années 80 au sein de la jeunesse des « *quartiers* », cette histoire s'est d'abord traduite par la recherche, tous azimuts, d'une identité propre, dont les signes les plus visibles sont une manière de scander les mots, une certaine façon de s'habiller et la création d'une gestuelle en résonance avec ce qu'ils pensent. Une manière, finalement, d'affirmer leur présence.

Leur point commun ? C'est du côté de la recherche incessante « *de la performance, du défi, de l'audace et du risque, qu'il faut le chercher* », poursuit Eric Checco.

De la planète rap à la galaxie Hip Hop

Car ils ne font rien comme tout le monde. Quand tout le mouvement de la danse classique est de tendre vers la verticalité, les break dancers, eux, dansent sur la tête et multiplient les figures au sol. Là où les dessinateurs utilisent des pinceaux, les graffeurs usent des bombes de peinture industrielle. Là où les DJ's ont l'usage de platines et de boîtes à rythme, les beat boxers reproduisent bruits, scratches et musiques avec un seul instrument : leur voix.

Quant au street soccer, ce football de rue, il prend son essor dans la manipulation virtuose du ballon, dans l'esprit des raffinements baroques de joueurs comme Zidane ou Ronaldo. On pourrait multiplier les exemples à l'envi. Mais c'est inutile. En fait, on touche là une constante de la culture Hip Hop : une virtuosité maximum avec un minimum de moyens.

Un théâtre pour l'art urbain

Aujourd'hui, la galaxie du Hip Hop s'est développée et enrichie. Elle s'est équilibrée, aussi, et a mûri. Parti d'individualités, le mouvement s'est largement structuré pour déboucher sur des créations artistiques. C'est en tout cas cette extraordinaire vitalité que l'événement du Grand Palais veut faire partager. Sans tricher. Sans filet. En direct. En toute authenticité.

Avec les plus grandes signatures de cette scène multi-culturelle, mais aussi avec des noms moins connus, désireux de montrer ce dont ils sont capables. « *Avec cette reconnaissance, prévoit Eric Checco, la scène française, très riche sur le plan artistique et admirée aux Etats-Unis, va acquérir une véritable crédibilité sur le plan international* ».

Scénographie

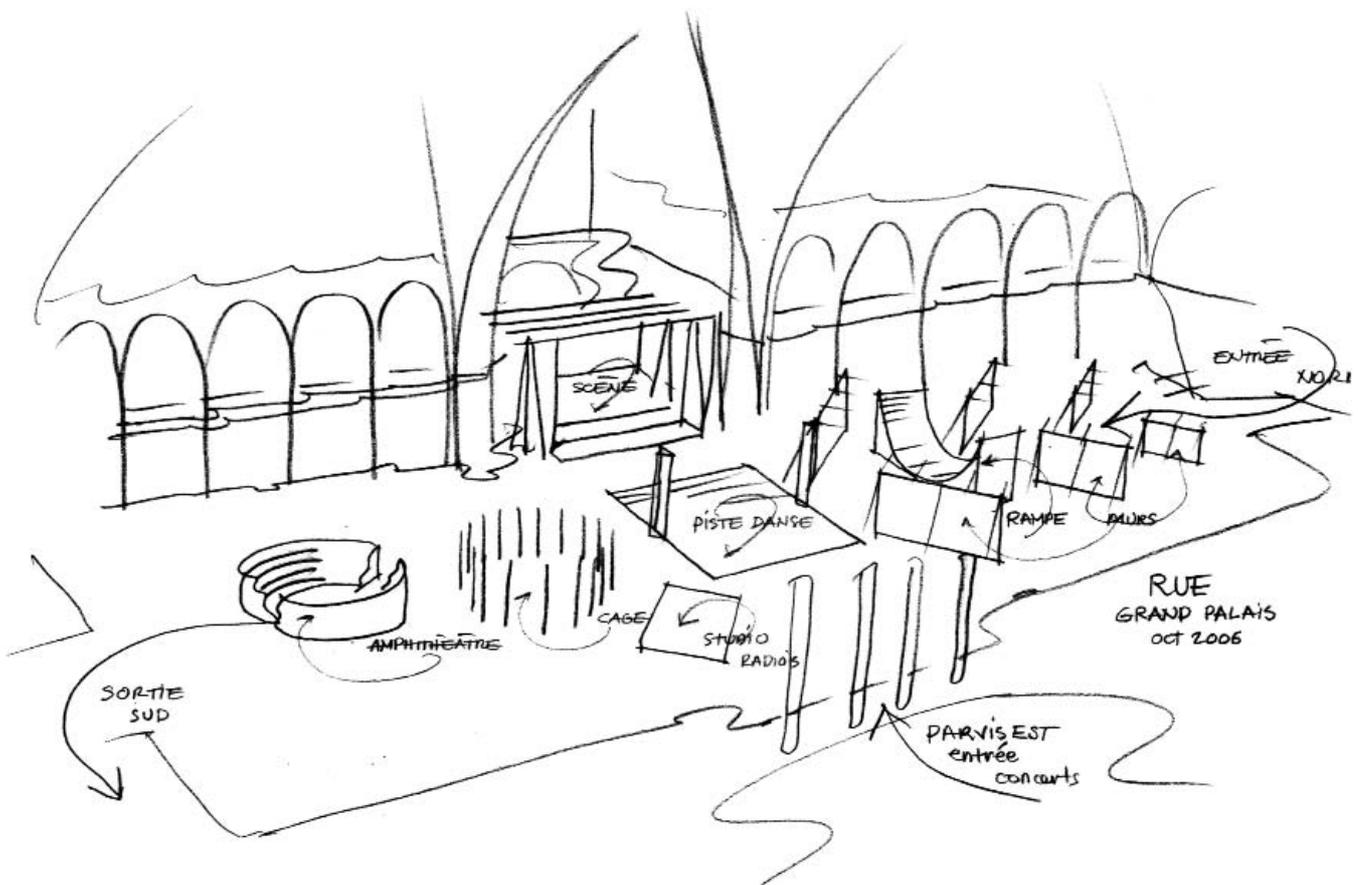
Après la rue de l'histoire avec la présentation des globes de Coronelli pour les Journées du Patrimoine en septembre 2005, la rue nomade avec l'installation de « Jours de Fêtes » pour les fêtes de fin d'année, aujourd'hui, le Grand Palais tente de démontrer qu'il est capable d'être la rue des Cultures urbaines.

Traversé du nord au sud par une grande voie axiale avec en son centre une place publique, le Grand Palais sera ce grand espace public couvert nécessaire à la rencontre.

Dès l'entrée, six murs de *graff* ouvrent la perspective ponctuée par une piste de *skate* comme une porte ouvrant sur le parquet de danse installé devant la scène centrale.

Au-delà de ce carrefour, dans le prolongement de l'axe, la cage en grillage du combat et du sport laisse filtrer le gradin circulaire du forum.

La plus grande verrière du XIX^e siècle en Europe démontre encore une fois qu'elle est capable d'accompagner le XXI^e.



Patrick Bouchain
Thierry Dreyfus

Les structures sous la nef

LA SCENE

Située dans le Paddock, en bordure de la Nef, la scène est constituée d'un plateau de scène de 14 m d'ouverture sur 14 m de profondeur. La scène est équipée d'un proscenium de 4 m d'ouverture par 2 m de profondeur. Espace réservé pour le programme en journée (slam, musique, comédie) mais aussi pour le spectacle d'ouverture « Pas de quartiers » et les concerts.

LES MURS DE GRAFF

Ils sont au nombre de six, repartis en deux rangées dans l'espace compris entre l'entrée du public et le *Dance floor*. Les deux premiers font 5 m de longueur par 4 m de hauteur. Les deux suivants font 8 m de longueur par 6 m de hauteur. Les deux derniers font 12 m de longueur par 8 m de hauteur.

L'ŒUVRE DE DANIEL FIRMAN

« Excentrique 2003 / 2004 », oeuvre de Daniel Firman, récemment acquise par l'État (Achat en 2005 du Centre national d'arts plastiques à la galerie Alain Gutharc). Cet ensemble de neuf sculptures / moulages réalisées d'après le corps de l'artiste contemporain sera installé sur un podium à l'entrée de la Nef, avant les premiers murs de graff.

LA RAMPE

Rampe professionnelle de 14 m par 9 m. Espace réservé au *roller*, *BMX*, *skate* etc ...

« LE DANCE FLOOR »

Il est situé sous le dôme de la Nef, une vingtaine de mètres devant la scène.

D'une surface de 900 m², il est matérialisé par un parquet recouvert par un revêtement de couleur noire.

« L'ARENE »

Elle est située dans l'axe de la Nef Sud, à la suite de la Cage juste avant l'accès Nord.

Gradin en rond de 22 m de diamètre, avec des bancs en bois tout autour. La surface d'évolution centrale, de 13 m de diamètre est faite d'un parquet bois recouvert d'un revêtement de couleur noire.

Espace réservé notamment aux *battles* (tournois de danse).

LA CAGE

Espace circulaire de 22 m de diamètre situé dans l'axe de la Nef Sud, entre le *Dance floor* et le gradin de l'Arène. Espace réservé au programme sportif, notamment le *Street Ball*. 2 paniers de Basket-ball et 2 cages de Handball seront à disposition des animateurs.

« LES ECRANS »

Les deux écrans sont positionnés dans l'axe de la Rue, de chaque côté du *Dance floor*. Ce sont des écrans de 2,5 m de large par 7,5 m de hauteur.

L'ESPACE « RADIOS »

Il est situé dans un angle du *Dance floor* à l'opposé de la scène. Cet espace servira aux radios partenaires d'y implanter le matériel nécessaire à leur diffusion et interviews en direct du lieu.

En journée : Programme de danse



Expression majeure de la culture hip-hop, la danse urbaine est en perpétuelle évolution : des segmentations corporelles, mouvements du corps imités des robots, aux contorsions en tout genre, qui portent la marque initiale du rap, en passant par le battle, cette discipline qui organise des compétitions entre danseurs, on n'est pas prêt d'en finir avec les performances qui placent le corps au centre de gravité.

Pendant 3 jours, la danse sera ainsi à l'honneur au Grand Palais.
Programme organisé sous l'égide de N'Rick

Au programme chaque jour :

- > Des cours de danse dispensés par Playmo
- > 5 troupes de danseurs pour des performances et des déambulations quotidiennes : Wanted Posse, Collectif R Style, Nexx Level, Naiades et Dynices.
- > des tournois appelés *battle*, animés par des *speakers*, dans trois disciplines : le *New Style*, le *popping* et le *break*. Les meilleurs danseurs se verront récompensés par le « Prix Grand Palais » et un voyage à New York qui les mènera à la rencontre des talents américains.

Programme des *battles* (tournois de danse)

Vendredi 13 septembre, de 16h30 à 18h.

Battle New-style Féminin 1 vs 1.

Tournoi de danse opposant, un contre un, de jeunes danseurs de *New-Style*, une discipline que l'on peut découvrir dans les clips de Hip-Hop.

Speaker : Lion Scott
Juge : Niako

Samedi 14 octobre, de 14 heures à 20 heures

Battle Pop 1 vs 1

Tournoi de danse opposant, un contre un, de jeunes danseurs de *popping*, une danse basée sur des effets de contractions musculaires, inspirés des robots.

Speaker : Nasty
Ambianceur : playmo
Juge : Franquey

Dimanche 15 octobre, de 14 heures à 20 heures

Battle Break 2 vs 2

Tournoi de danse opposant, deux contre deux, de jeunes danseurs de *break*, une danse sportive composée de mouvements spectaculaires qui sont exécutés principalement au sol.

Speaker : Youval
Ambianceur : playmo
Juge : Gabin d'aktuel force, pionnier du hip-hop en France

Contact : N'Rick / Tél. : 06 13 66 47 28

En journée : Programme de sport

Au sein de la galaxie Hip Hop, c'est la discipline la plus inattendue. Comment, en effet, le sport peut-il s'insérer dans une démarche artistique ? A travers la prouesse et la virtuosité techniques qui font de chacune des figures réalisées par les artistes/sportifs une véritable création. Qu'il s'agisse du basket avec Salomon Sami ou Ice the Flou, du BMX avec John petit ou Alex Jumelin, du roller avec Issaam Tolbas, Aktarus ou même Romain Godenaire (six fois Champion de France), ce sont toujours les mêmes ingrédients : une virtuosité vertigineuse mêlée à un véritable sens du spectacle.

Programme organisé sous l'égide de Sonikem.

Un « prix du meilleur free styleur » et de la « meilleure équipe duo » récompensera les performances « sportives » les plus remarquables.

Disciplines : skate, roller, BMX, street soccer, street basket, double dutch, capoeira, arts martiaux



SKATE

Avec trois Riders de l'association TOMATE de Tours

PRESENCE : Vendredi 13 / Samedi 14 et Dimanche 15 Octobre 2006



ROLLER

Avec 6 Riders invités : AKTARUS, GREG, ISSAAM, LUC LEMAIRE, ROMAIN GODENAIRE, six fois champion de France

PRESENCE : Vendredi 13 / Samedi 14 et Dimanche 15 Octobre 2006



BMX

Avec Alex Jumelin, meilleur rider de BMX FLAT français. Et John Petit (président de l'association Time 2 Ride) qui va réunir une sélection de 4 riders : 2 rampes riders et 2 spécialistes du flat.

PRESENCE : Vendredi 13 / Samedi 14 et Dimanche 15 Octobre 2006



STREET SOCCER

Une sélection de 5 démonstrateurs

PRESENCE : Vendredi 13 / Samedi 14 et Dimanche 15 Octobre 2006



STREET BALL

Présence du Team GAME VIDEO, qui regroupe une sélection des meilleurs joueurs de streetball, de smatcheurs, notamment certains joueurs de la SLAM NATION (meilleure troupe de smatcheurs au monde)

PRESENCE : Vendredi 13 / Samedi 14 et Dimanche 15 Octobre 2006



DOUBLE DUTCH

Avec la participation des 5 des meilleurs démonstrateurs de la Fédération Française.

PRESENCE : Samedi 14 Octobre 2006 et Dimanche 15 Octobre 2006



CAPOEIRA

Démonstrateurs de l'équipe *Showtime* de Colombie

PRESENCE : Dimanche 15 Octobre 2006



ARTS MARTIAUX ACROBATIQUES

Démonstration réalisée par l'équipe de STRIKINGS

PRESENCE : Vendredi 13 / Samedi 14 Octobre 2006

Contact :

Sonikem

Tél. : 06 31 18 17 71 / sonikem@hotmail.com

En journée : Programme de musique, slam et comédie

Sur le proscenium et la scène installés au centre de la nef du Grand Palais, nous retrouverons les piliers et les nouvelles tendances du Hip Hop : MC (en anglais à *Master of Ceremony*, le MC désigne celui qui anime les soirées ou les manifestations mais désigne également les rappeurs), DJ's, Slam, Beat Box (technique musicale réalisée grâce au corps humain : bouche, cou, poitrine), etc ...

Programme coordonné par Julien Cholewa.
Programme détaillé (horaires, lieux) page 15, 16, 17

MUSIQUE

Kohndo & the Velvet club live band

Pour son deuxième album *Deux pieds sur terre*, KOHNDO enflamme les scènes de France en compagnie du VELVET CLUB. Ce quintet formé au sein de la scène Soul-Funk parisienne s'inscrit dans la lignée de The Roots et Blackalicious.

Abd Al Malik

En s'inspirant de la chanson, du jazz, et du slam, ce style parlé-chanté, né à Chicago au début des années quatre-vingt dans le sillage du mouvement hip hop, renouvelle l'esthétique du rap.

Less du neuf

Issu des Hauts de Seine (92), le groupe Less du Neuf est composé de DJ Ol' Tenzano et des rappeurs Vasquez et Jeap12. Ils ont découvert la culture Hip hop dans les années 90 et ont décidé de former Less du Neuf, contraction de « L'essence du neuf 2 ».

Les Voix Urbaines

Les Voix Urbaines représentent une sélection d'artistes montants de la nouvelle scène francophone. Au fil des quatre années d'expériences de production de spectacle du label Djabaka, ses fondateurs ont su détecter le talent d'auteurs - compositeurs - interprètes aux influences soul, pop et variété française. Avec RONY, QUINZE, LES GREEMENTS DE FORTUNE, JULIA CINNA, RYCKO, KADY, ANTONIO DINAS, LISA BAMY

Philémon

Auteur, compositeur, interprète de 28 ans, Philémon est un artiste complet qui tente d'apporter au Hip-Hop sa vision artistique en voyageant à travers divers univers musicaux : son Hip Hop, teinté d'influence soul, jazz, gospel, blues, afro-cubaine reflète sa volonté et son esprit d'ouverture sur les autres courants musicaux.

Sandra Nkake

Sandra Nkake est chanteuse, compositeur, et actrice. Sandra est surtout l'une des plus belles choses qu'il soit arrivée à la Soul music française.

MC ET DJ

Lion Scot & Phat Staff

Lion Scot est entré dans le milieu du hip hop par la danse, qu'il a pratiqué entre 84 et 96-97, et notamment au sein du groupe NTM. Aujourd'hui Il est animateur radio et télé et anime de nombreux événements partout en France (*Urban peace, battles* de danse ..). J Phatstaff commence à mixer en 1989. Comme la plupart de ceux qui étaient dans le hip hop, il a touché à différentes facettes de cette culture. Il a notamment touché au *graff* au sein des 3DT.

DJ Fab

DJ Fab a grandi dans une culture musicale très inspirée par les Etats-unis puisque ses parents vivaient Outre-atlantique. Il est monté sur scène avec Wu Tang, Redman, EPMD et bien d'autres. Fab est aujourd'hui le DJ du groupe La caution et anime l'émission *Underground explorer*.

Freddy Jay

Ceux qui doutent encore que l'on puisse donner à deux platines l'usage d'un véritable instrument n'ont probablement jamais vu ni entendu FREDDY JAY mixer. Ses premières armes sur scène, il ne les fait pas aux platines mais au micro avec son groupe Cool Freddy Jay qui deviendra ensuite Sekta Voodoo.

DJ Ewone!, Sicke et Romento le Jazz

Un personnage incontournable de la scène hip hop qui a su marier tous les styles pour forger son identité et se faire un nom dans l'univers du deejaying. Jonglant avec aisance du Hip Hop à la soul en passant par le *dance hall*, la *old school* ou encore la *house* ... Ewone ne vous laissera pas indifférent.

Demolisha Sound

DEMOLISHA DEEJAYZ naît de la rencontre de Dj NEASSO, Dj YASS, Selektia HELIAS et SIAKA. Ils forment la base du collectif DEMOLISHA aka the Scratchin Sound. Ils défendent un style original, inspiré des sounds systems jamaïcains et des hip hop parties outre-atlantique.

DJ Géro

Gero commence son initiation à l'art des platines en 1995, suite à l'écoute de divers show dj sur les ondes qui le fascinent, notamment Dj Clyde sur Radio Nova. Il anime ses premières soirées en 1998, avec des sets principalement hip hop.

DJ Dee Nasty

Tour à tour précurseur et déclencheur de vocation Dee Nasty est indissociable du mouvement Hip Hop en France, mouvement dont il n'a eu cesse de porter la flamme au point d'en devenir une référence incontournable.

HUMAN BEAT BOX

Blade

Rappeur, slammeur, beat boxer originaire du Havre. Il participe à de nombreux projets artistiques à travers le monde ; avec des collaborations artistiques diverses comme Roy Ayers, Les Nubians, Brahim Asloum, Unküt Contest (Booba) ou encore Marithé François Girbaud.

TEZ

TEZ pratique dans son coin en solo depuis 4 ans. Son talent le rattrape et le conduit à travailler notamment avec les Cocorosie ou Spleen.

Eklips

Il forme avec Sofiane alias Sierra Oscar Fox le groupe Le remede. Il fait figure d'un des meilleur *beat boxer* français ; sa particularité étant qu'en plus du *beat box* il y mêle des imitations notamment (Busta Rhymes, Diam's, ou Joey Starr, Kery James, Lino d'Arsenik coté français).

SLAM ET COMEDIE

Slam n' Comédy

La rencontre inattendue de la poésie urbaine et de l'humour en *stand up*, deux arts montants du paysage artistique français. Plateau présenté par Thomas Barnazan et Yassine Belattar (comédiens, journalistes de la matinale 88.2 FM) avec - pour le slam - la participation exceptionnelle de Grand Corps malade, et un extrait du spectacle « le meilleur ami des mots » de Souleymane Diamanka et John Banzai. Pour l'humour, quelques uns des grands représentants du Jamel Comédy Club nous honoreront de leur présence : Fabrice Eboué, Le Comte de Bouderbala et Thomas Ngijol.

TURNTABLISM

DJ Viktor

C'est très jeune que Viktor se heurte à l'art de la scratch music en découvrant par hasard le monde du *turntablism* avec des artistes tel que dj Pone, Q-bert et autres D-styles... Fort de 3 titres de vice champions de France (DMC et ITF) et de multiples compétitions gagnées, Viktor est aujourd'hui à 19 ans considéré comme la valeur sûr montante en France.

C2C

Le collectif de DJ's C2C (ex-Coups2Cross), à l'origine de la fameuse série de breakbeats *Flyin' Saucer*, a remporté les titres de Champions du Monde DMC 2003, 2004, 2005 et 2006, preuve qu'il fait désormais figure de référence mondiale en terme de DJing, en effet aucune équipe ni aucun Dj individuellement n'a en plus de vingt ans de compétition remporté quatre titres d'affilée.

DJ Truble

Découvrant les platines en 1997, DJ Troubl' gagne son premier championnat de France en 2000 puis devient rapidement double champion du monde en remportant la battle I.T.F. (International Turntable Federation) à Munich et la prestigieuse *Battle Allstar Beatdown* à New-York en 2002. DJ Troubl' décide alors de se consacrer à la production musicale en faisant découvrir à son auditoire de nouveaux assemblages sonores.

CHALLENGE MC

Become The King

BECOME THE KING est un CHALLENGE inédit qui rassemblera 16 des MCS les plus polyvalents venant de toute la France.

Ils devront s'affronter lors de 10 épreuves de plus en plus difficiles ayant pour toiles de fond les principes de la Chevalerie comme par exemple l'épreuve de « La table ronde ».

Contact

Génération - Julien Cholewa
Tél. 06 14 18 68 51
email : julien@generationsfm.com

En journée : Programme de Graff

Mode 2, Kea, Jayone, Leeds, Majesty ou Marko : ces noms ne vous évoquent rien ?

Pourtant, on a tous certainement rencontrés leurs créations au détour d'une promenade dans nos grandes capitales. De New York à Tokyo, et de Los Angeles à Paris, ils ont marqué de leur griffe la rue mondiale.

Acre, artiste français d'origine marocaine vivant à Saint-Denis, a développé un style propre, mêlant à la fois une forte présence, avec ses larges graphismes en trois dimensions, et s'inspirant de la grande tradition de la calligraphie arabe. Aujourd'hui, il a la responsabilité des performances graphiques qui seront créées lors de la Rue et de l'exposition des grandes tendances de la mémoire Hip Hop.

Six toiles monumentales seront installées sous la nef du Grand Palais et près de 500 m² de toiles seront peintes pendant ces trois jours.

Avec la participation des graffeurs suivants :

MODE 2, KEA, JONONE, CEZAM, JAY, SKKI, ASH 2, BBC, LOKISS, ZENYOY, SHUCK 2, OBSEN, EXPER, KISER, NOE 2, HONK, DON, CEN, ICE, SEEK, MARKO, MISS VAN, LADY K, TEURK.



Contact :
Acre
Tél. : 06 11 39 81 32

Spectacle d'ouverture : Vendredi 13 octobre 2006

Mise en scène : Eric CHECCO - Chorégraphie : PLAYMO - Conseil artistique : P-FLY



www.pasdequartier.com

Pas de quartier est un spectacle chorégraphique de 25 artistes (Danse, Slam, Graff, Beatbox) très riche en émotions. Il nous emmène vers un nouveau millénaire de métissage culturel. Mis en scène par Eric Checco, directeur du Théâtre du Voile déchiré à Sarcelles, ce spectacle a été créé en 2006 dans le cadre des Etés de la danse de Paris et présenté dans les jardins des Archives nationales à Paris, puis dans les Arènes de Nîmes.

Pas de quartier évoque la mixité, sociale culturelle, artistique et ethnique et utilise le vocabulaire multiple du Hip Hop pour témoigner de la grande diversité que la jeunesse française porte en elle.

Le spectacle se compose notamment de joutes chorégraphiques qui opposent des équipes de danseurs. Le défi et la performance sont des éléments constitutifs de la culture urbaine : chacun doit tout donner !

Pas de Quartier est un spectacle qui témoigne du renouveau artistique contemporain. C'est aussi la fusion détonnante entre le hip-hop et un orchestre Baroque : Purcell et Haendel, Viole de gambe, Clavecin et Contre Ténor rencontre la *Break Dance*.

Distribution

Metteur en scène	Eric Checco
Chorégraphe	Playmo Abibou Kebe
Conseil artistique	P-fly, Groupe Nexx Level
Collaboration chorégraphique	Karla Pollux
Compagnie naïades	Mathias Rassin
Beatbox	Ray J
Slam	Blade
Chanteuse	Vangy
Compositeur & sound designer	Frédéric Rall - Z Hive
Régie plateau	Guillaume Baronce
Light desing	Frédérique Pasquier
Graff et body painting	Zenoy, Acre
Décor	Thierry Reiss
Styliste & costumière	Anne Laure Josserand
Vidéo	Joseph Haley
Compositing vidéo	Obsen brut de scan
Assistante production	Chloé Sarfati (Liloo)
Orchestre baroque	Gruppo stumental « la jouissance »

Danse

AMINATA,
ICE-E,
KARLA POLLUX,
MAGALIE DOYON,
MATHIAS RASSIN,
MELANIE SULMONA,
N-RICK,
P-FLY,
PLAYMO,
PRISCA,
ROTHA,
SALOMON,
TRIXXIE,
YOUSSEF. (En alternance : IOLANDA, MADI, MELYSSA, NELLA)

Renseignements pratiques

Vendredi 13 octobre à 22 heures / Durée : 1 heures 20

Entrée par l'avenue du Général Eisenhower. Accès libre, dans la limite des places disponibles

Concert : Samedi 14 octobre 2006

Concert organisé par Générations 88.2. La radio met en place un plateau exceptionnel de 3 heures qui regroupera de grandes figures du Hip Hop Français.

DIAM'S

Avant de devenir l'artiste référent de toute une génération, Diam's se forme dans l'underground du rap français. Elle a remporté une Victoire de la musique pour l'album rap Hip Hop de l'année 2004. Avec son 3^e album sorti en 2006, *Dans ma bulle*, elle y relate aussi bien les déceptions et aspirations des femmes que la nécessité d'un engagement civique de la jeunesse.

113

Groupe référent du Val-de-Marne (94), le 113 est un des fers de lance du rap français. Le single *Tonton du bled*, les propulsent au sommet des ventes de disques et leur fait remporter deux Victoires de la Musique. Le 113 revient dans les bacs en 2005 avec *113 degrés*.

OXMO PUCCINO & THE JAZZBASTARDS LIPOPETTE BAR

Oxmo Puccino n'a jamais été un rappeur comme les autres. Depuis son premier album *Opéra Puccino*, Ox nous raconte des histoires originales avec des mots et un univers qui lui sont propres. En 2005, il signe chez le label mythique Blue Note. Le projet *Oxmo Puccino & The Jazzbastards Lipopette Bar* sort ces jours-ci.

LE REMEDE

Sofiane et Eklips se rencontrent, en 1999. Rapidement, ils forment LE REMEDE et participent à de nombreuses compilations, mixtapes et collaborations. Après un passage au Printemps de Bourges et aux Francofolies de la Rochelle en 2005, le groupe sort son *Street Album*.

HOCUS POCUS

Le groupe nantais Hocus Pocus fait figure d'OVNI dans le paysage Hip Hop actuel car il mêle les éléments propres au Hip Hop (scratches, samples, rap) à un son instrumental influencé par le jazz, la soul et le funk. Premier album long format d'Hocus Pocus, *73 Touches* vient confirmer le talent du groupe en cette année 2006.

KRYS

Héritier d'Admiral T dont il se réclame tout en voulant s'en distinguer, Krys démarre comme son aîné très tôt dans le milieu du *dancehall*. En novembre 2004, le maxi 10 titres *Krys* réunit ces quatre hits, accompagnés de six inédits. Une rampe de lancement, en somme, en attendant l'album.

Renseignements pratiques

Concert samedi 14 octobre à 21 heures au Grand Palais (fermeture des portes à 20 heures)
Entrée avenue Winston Churchill

Accès sur invitation à retirer auprès de la radio Générations 88.2 (8, boulevard de Ménilmontant Paris 20^e)
Contact Générations 88.2 : Isabelle Bettan / Téléphone 06 98 42 35 76

Concert de clôture : Dimanche 15 octobre 2006

Les nuits zébrées de Radio Nova en direct du Grand Palais et en simultané sur Radio Nova Depuis deux ans, tous les vendredis, Radio Nova organise à Paris ou en Province un concert gratuit avec des artistes en live et des dj's set. Les Nuits Zébrées sont à l'image de la programmation de la radio : musiques éclectiques et forcément dynamiques En clôture du festival des cultures urbaines, Radio Nova organise le dimanche 15 octobre les Nuits Zébrées l'espace d'un soir dans la rue du Grand Palais.

La soirée sera animée par toute la fine fleur de la Radio avec en maître de cérémonie Aline Afanoukoé (Radio Nova, France 5) et un invité spécial. De 20h à 01h du matin, 8 artistes se succéderont en direct live sur la scène principale du Grand Palais. Agnès b. proposera une sélection d'oeuvres de Futura, Jonone et d'autres artistes représentatifs de ce mouvement pour l'animation visuelle du concert. La Galerie du jour soutient le travail des graffeurs de toutes nationalités et tendances confondues depuis plus de 20 ans. Notamment, GRAFF en 2001, qui réunissait une vingtaine d'artistes en live à la Galerie, a fait date à Paris et a tenu lieu de manifeste.

Programmation

AYO

« *Down on my knees, I'm begging you ...* » Cette complainte, vous l'avez entendue tout l'été. La grande Ayo a fini par percer avec ses textes qui mettent en émoi et sa guitare acoustique qui flirte avec sa jolie voix.

BUNCELLO

Bum & Cello, soit Cyril batteur irradié et Vincent, violoncelliste transcendant, sont de retour. Victoire de la Musique 2006 pour l'album *Animal Sophistiqué* dans la catégorie musiques électroniques-groove-dance

AMADOU & MARIAM

Le couple le plus en vogue du Mali a fait le tour des radios et raflé les *Awards World Music* avec l'album *Dimanche à Bamako*, produit par Manu Chao. Sur scène, leur groove africain déborde tellement qu'on a juste envie de monter danser avec eux.

ZONG

Ce trio de musiciens réunionnais sera la grande découverte de ce plateau musical. Chanson et expérimentation, organique et électronique, roots et avant-gardiste. Sélection officielle du FAIR 2007.

SAIAN SUPA CREW

Nourri de reggae, soul, funk, raga, r&b ou zouk, le melting-potes Saian séduit par son éclectisme et apporte un nouveau souffle au rap français. Victoire de la Musique 2002 catégorie meilleur album rap/groove.

DEE NASTY (DJ Set)

Dee Nasty c'est tout simplement le père fondateur du Hip-hop en France. Il y a 25 ans, il lançait sur l'antenne de Radio Nova la toute première émission de rap Deenastyle dans laquelle tous les acteurs du mouvement français passèrent de Solaar, au Minister Amer en passant par NTM.

DJ MEHDI (DJ Set)

Le producteur culte d'Idéal J et du 113 a toujours brisé les frontières musicales, passant de productions hip-hop à l'électronique et la pop. Il reste aujourd'hui le meilleur producteur au sein du hip-hop français.

RACHID TAHA

Ancien leader de *Carte de Séjour*. Il a insufflé l'union sacrée avec Khaled plus Faudel et leur *A, 2, 3 Soleils*. Toujours aussi rock et irrévérencieux, il revient avec un nouveau disque, *Diwan 2*.

Renseignements pratiques

Concert dimanche 15 octobre à 21 heures / Accès sur invitation à retirer auprès de Nova / Contact : Ruddy ABOAB,
Tél. : 01 53 33 33 00 - Entrée par l'avenue Winston Churchill, dernier accès à 20h.

Vendredi

Horaires	proscenium	Rampe	Arène	DJ BATTLE	Cage
16h	Lion Scot & Phat Staff	ROLLER	BMX	DJ Freddy Jay	Team GAME VIDEO basket
10	Lion Scot & Phat Staff	ROLLER	BMX	DJ Freddy Jay	Team GAME VIDEO basket
20	Lion Scot & Phat Staff	ROLLER	BMX	DJ Freddy Jay	Team GAME VIDEO basket
30	Lion Scot & Phat Staff	ROLLER	BMX	DJ Freddy Jay	Team GAME VIDEO basket
40	Collectif Jeu de Jambes	ROLLER	BMX	DJ Freddy Jay	Team GAME VIDEO basket
50	Collectif Jeu de Jambes	ROLLER	BMX	DJ Freddy Jay	Team GAME VIDEO basket
17h	Playmo : Master Class Danse	BMX	PAUSE		Team GAME VIDEO basket
10	Blade	BMX	1/4 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
20	Blade	BMX	1/4 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
30	DJ Fab	BMX	1/4 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
40	DJ Fab	BMX	1/4 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
50	DJ Fab	BMX	1/4 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
18h	Playmo : Master Class Danse	Skate	1/4 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
10	Freddyjay	Skate	BMX	Lion Scot & Phat Staff	Team GAME VIDEO basket
20	Freddyjay	Skate	BMX	Lion Scot & Phat Staff	Team GAME VIDEO basket
30	Freddyjay	Skate	BMX	Lion Scot & Phat Staff	Team GAME VIDEO basket
40	Freddyjay	Skate	PAUSE		Team GAME VIDEO basket
50	Playmo : Master Class Danse	Skate	1/2 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
19h	Kohndo & Velvet Club Live Band	BMX	1/2 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
10	Kohndo & Velvet Club Live Band	BMX	1/2 final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
20	Kohndo & Velvet Club Live Band	BMX	1/2 final et final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
30	Kohndo & Velvet Club Live Band	BMX	1/2 final et final new style fille jugs:Niako speaker : Lion Scot	DJ Phatt Staff	Team GAME VIDEO basket
40	Kohndo & Velvet Club Live Band	BMX	LIBRE		Team GAME VIDEO basket
50	Wanted Posse	BMX	LIBRE		Team GAME VIDEO basket
20h	Wanted Posse	BMX	LIBRE		Team GAME VIDEO basket
10	Wanted Posse	BMX	LIBRE		Team GAME VIDEO basket
20	ABD AL MALIK				
30	ABD AL MALIK				
40	ABD AL MALIK				
50	ABD AL MALIK				
21h	ABD AL MALIK				
10	Playmo : Master Class Danse				
20	Lion Scot & Phat Staff				
30	Lion Scot & Phat Staff				
40	Lion Scot & Phat Staff				
50					
22h	PAS DE QUARTIER				

FIN DES ACTIVITES ARTISTIQUES

Samedi

Horaires	Scène	Rampe	Arène	DJ de l'Arène	Cage	PARQUET
12h	DJ Mars	Démo roller	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
10	DJ Mars	Démo roller	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
20	DJ Mars	Démo roller	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
30	DJ Victor	Démo BMX	PAUSE	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
40	DJ Victor	Démo BMX	PAUSE	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	DJ Victor	Démo BMX	PAUSE	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
13h	Less du 9	PAUSE	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	Double dutch
10	Less du 9	PAUSE	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	Double dutch
20	Less du 9	PAUSE	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	Double dutch
30	DJ Ewone et Romenthio	Démo Skate	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
40	DJ Ewone et Romenthio	Démo Skate	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
50	DJ Ewone et Romenthio	Démo Skate	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
14h	Become The King	Démo BMX	PAUSE	DJ Mars	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
10	Become The King	Démo BMX	PAUSE	DJ Mars	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
20	Become The King	Démo BMX	PAUSE	DJ Mars	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
30	Become The King	Démo BMX	1/4 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
40	Become The King	Démo BMX	1/4 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	Become The King	Démo BMX	1/4 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
15h	TEZ	Démo roller	1/4 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
10	TEZ	Démo roller	1/4 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
20	C2C	Démo roller	1/4 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
30	C2C	Démo Skate	Pilote le hot (sous réserve)	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
40	DJ Trouble	Démo Skate	Pilote le hot (sous réserve)	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	DJ Trouble	Démo Skate	Pilote le hot (sous réserve)	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
16h	Junkazlou	Démo BMX	Double dutch	DJ Mars	FOOT	Team GAME VIDEO basket
10	Junkazlou	Démo BMX	Double dutch	DJ Mars	FOOT	Team GAME VIDEO basket
20	Junkazlou	Démo BMX	Double dutch	DJ Mars	FOOT	Team GAME VIDEO basket
30	Slam n'comedy	PAUSE	1/2 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
40	Slam n'comedy	PAUSE	1/2 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	Slam n'comedy	PAUSE	1/2 final pop juge: Franquey; speaker: Nasty	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
17h	Eklips	Démo roller	Battle : Become The King	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
10	Eklips	Démo roller	Battle : Become The King	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
20	Demolisha Sound	Démo roller	Battle : Become The King	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
30	Demolisha Sound	Démo BMX	Battle : Become The King	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
40	Demolisha Sound	Démo BMX	Battle : Become The King	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	Demolisha Sound	Démo BMX	Battle : Become The King	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
18h	Changement de plateau	Démo BMX	Final de pop juge: Franquey;	DJ SIENS	FOOT	Double dutch
10	Les Voix Urbaines	PAUSE	Final de pop juge: Franquey;	DJ SIENS	FOOT	Double dutch
20	Les Voix Urbaines	PAUSE	Final de pop juge: Franquey;	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
30	Les Voix Urbaines	PAUSE	Pilote le hot (sous réserve)	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
40	Les Voix Urbaines	PAUSE	Pilote le hot (sous réserve)	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
50	Les Voix Urbaines	PAUSE	Pilote le hot (sous réserve)	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
19h						

Dimanche

Horaires	SCENE	Rampe	Arène	DJ de l'Arène	Cage	PARQUET
12h	Géro	ROLLER	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Capoeira
10	Géro	ROLLER	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Capoeira
20	Géro	ROLLER	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Capoeira
30	Géro	ROLLER	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Capoeira
40	Géro	ROLLER	Freestyle danse	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	Géro	ROLLER	Freestyle danse	DJ SIENS	Double dutch	PAUSE
13H	Blade + Guest	PAUSE	Freestyle danse	DJ SIENS	Double dutch	BMX
10	Blade + Guest	PAUSE	Freestyle danse	DJ SIENS	Double dutch	BMX
20	Blade + Guest	PAUSE	Freestyle danse	DJ SIENS	Double dutch	BMX
30	PHILEMON	Skate	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	BMX
40	PHILEMON	Skate	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	BMX
50	PHILEMON	Skate	Freestyle danse	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
14h	Géro	Skate	1/4 finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
10	Géro	Skate	1/4 finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
20	Géro	Skate	1/4 finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
30	Allonymous	PAUSE	Capoeira	BANDE SON	Team GAME VIDEO basket	Double dutch
40	Allonymous	PAUSE	Capoeira	BANDE SON	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	Allonymous	PAUSE	Capoeira	BANDE SON	Team GAME VIDEO basket	PAUSE
15h	Become the king	BMX	Capoeira	DJ Queen P	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
10	Become the king	BMX	Capoeira	DJ Queen P	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
20	Become the king	BMX	Capoeira	DJ Queen P	Team GAME VIDEO basket	ART MARTIAUX
30	Become the king	BMX	Pause		Double dutch	ART MARTIAUX
40	Become the king	BMX	Pause		Double dutch	PAUSE
50	Become the king	BMX	Pause		Double dutch	PAUSE
16h	Queen P	ROLLER	Bouchazoreill' Slam and D' de Kabale		FOOT	Capoeira
10	Queen P	ROLLER	Bouchazoreill' Slam and D' de Kabale		FOOT	Capoeira
20	Queen P	ROLLER	Bouchazoreill' Slam and D' de Kabale		FOOT	Capoeira
30	Queen P	ROLLER	Bouchazoreill' Slam (sous réserve)		Team GAME VIDEO basket	Capoeira
40	Ray J	ROLLER	Bouchazoreill' Slam (sous réserve)		Team GAME VIDEO basket	PAUSE
50	Ray J	PAUSE	Bouchazoreill' Slam (sous réserve)		Team GAME VIDEO basket	PAUSE
17H	ncert sandra nkaké+gu	PAUSE	Bouchazoreill' Slam (sous réserve)		Team GAME VIDEO basket	BMX
10	ncert sandra nkaké+gu	PAUSE	Bouchazoreill' Slam (sous réserve)		Team GAME VIDEO basket	BMX
20	ncert sandra nkaké+gu	PAUSE	Bouchazoreill' Slam (sous réserve)		Team GAME VIDEO basket	BMX
30	DJ Dee Nasty	PAUSE	1/2 finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	Team GAME VIDEO basket	BMX
40	DJ Dee Nasty	PAUSE	1/2 finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
50	DJ Dee Nasty	PAUSE	1/2 finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	FOOT	PAUSE
18H	DJ Dee Nasty	BMX	finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	FOOT	Double dutch
10	DJ Dee Nasty	BMX	finale break jugs: gabin ;speaker ;youval.	DJ SIENS	FOOT	Double dutch
20	DJ Dee Nasty	BMX	BMX		FOOT	Double dutch
30	PAUSE	PAUSE	BMX		Team GAME VIDEO basket	Double dutch
40	PAUSE	PAUSE	BMX		Team GAME VIDEO basket	Capoeira
50	PAUSE	PAUSE	BMX		Team GAME VIDEO basket	Capoeira
19H					Team GAME VIDEO basket	Capoeira

FIN DES ACTIVITES ARTISTIQUES

Glossaire

BATTLE

Tournoi de danse à l'image des compétitions d'art martiaux, où les danseurs s'affrontent par des échanges en alternances.

BEAT BOX

Le *Human Beat Box* est une technique musicale issue de la culture d'Amérique du nord, caractéristique du Hip Hop. Son principe consiste en la reproduction des sons d'une boîte à rythme uniquement grâce au corps humain (bouche, cou, poitrine). En perpétuellement renouvellement, les beat boxers parviennent, parfaitement, à imiter les *scratches* des DJs, samples et sons d'instruments de musique.

BMX

Le BMX (en anglais : bicycle moto cross) est apparu à la fin des années 60 en Californie, alors qu'au même moment le moto cross devenait un sport très populaire aux Etats-Unis.

La version motorisée de ce sport a été la source dans le besoin d'inspiration du BMX. Enfants et adolescents animés par le désir de pratiquer le moto cross alors qu'ils n'en avaient pas les moyens ont donc assouvi leur appétit en participant à des compétitions de vélo sur des pistes qu'ils construisaient eux-mêmes.

Et pour que l'imitation soit plus fidèle, ces jeunes aventuriers se sont habillés avec des équipements de moto cross. Le sport a pris le nom de BMX et le concept fut adopté.

La compétition de BMX offre à moindre frais et proche de chez soi l'excitation d'un sport d'action. C'est en Californie qu'il fut le plus populaire. Au début des années 70, une structure de régulation des courses fut créée aux Etats-Unis. Elle est considérée maintenant comme le début officiel de la compétition. Cette pratique fut introduite sur d'autres continents et à travers l'Europe à partir de 1978.

En avril 1981 a été créée *International BMX Federation* (Fédération Internationale de BMX) et les premiers Championnats du monde se déroulèrent en 1982. Depuis janvier 1993, le BMX a été totalement intégré à l'Union Cycliste Internationale.

BREAK

Danse sportive composée de mouvements spectaculaires, exécutés principalement au sol

CAPOEIRA

La capoeira est un art martial brésilien qui puise ses racines dans les méthodes de combat et les danses des peuples africains du temps de l'esclavage au Brésil. La principale caractéristique de la capoeira est la *roda* : deux joueurs de capoeira se trouvent au centre d'un cercle formé par les autres membres qui jouent de la musique en utilisant le berimbau et d'autres instruments (pandeiro, atabaque...). Au son de la musique, les joueurs « jouent ». Le jeu symbolise le combat, l'expression corporelle et la conversation non verbale entre les deux partenaires.

FLATLAND

Le *flatland* dit *flat* se pratique sur le sol sans autre accessoire qu'un BMX. C'est un travail d'équilibre et de maîtrise de soi. Il s'agit d'enchaîner des figures soit sur la roue avant soit sur la roue arrière sans poser le pied à terre (pas de sauts donc). C'est là ce qui fait toute la difficulté du *flat*. Le *flat* est une affaire de volonté et d'originalité. A chacun de trouver son style dans la combinaison des figures, voire d'en inventer... Certains font du *flat* avec deux freins avant ce qui permet d'effectuer des enchaînements autrement impossibles. D'autres s'offrent le luxe de se passer de freins, c'est le *flatland*. Mais là, il faut des années de pratique.

DIRT

Le *dirt* se pratique dans un champs de bosses bien qu'une bosse suffise. Il s'agit de se lancer à toute vitesse sur la ou les bosses en question, d'exécuter une figure en l'air et d'atterrir en douceur dans la position initiale bien entendu. Plus il y a de bosses, plus les sensations sont fortes. Le style est primordial en *dirt*. Inutile d'enchaîner un nombre incroyable de figures à moitié maîtrisées.

DOUBLE DUTCH

Apparu à New-York, le *double dutch* est un sport novateur, très populaire aux Etats-Unis, qui consiste à exécuter des chorégraphies en sautant entre deux cordes qui tournent en alternance. Sport très spectaculaire, il est intimement lié au Hip-Hop car il est pratiqué énormément dans le Bronx, berceau du hip-hop . Le *double dutch* est apparu en France seulement en 1983, les jeunes américains venus pour des démonstrations avaient étonné tout le monde avec ce sport qui demande énormément de créativité et de coordination. Activité physique et artistique, elle demande un véritable esprit d'équipe dans l'objectif de réaliser des performances mesurées que ce soit en libre ou en vitesse.

Il existe 3 types d'épreuves en compétition : les figures imposées, les figures libres et la vitesse. Ce jeu peut se jouer à 3 avec deux tourneurs, un sauteur et 1 corde de 3 m 50, ou alors avec 2 tourneurs et 2 sauteurs. Dans ce cas la corde est longue de 4 m.

MCing

Le *MCing* est le chant saccadé de paroles souvent très imagées, riches en assonances et allitérations. Influencé par le *Toasting* (parler-rapper) et par des précurseurs dans le jazz ou le rock, il connaît un succès tel qu'on assimile parfois la musique hip-hop au rap. *MC* est l'appellation qui désigne celui qui anime les soirées ou des manifestations mais désigne également les rappers. Les initiales MC correspondent en anglais à *Master of Ceremonie*.

NEW-STYLE

Danse réunissant toutes les bases que l'on peut découvrir dans les clips de Hip-Hop.

POPPING

Danse qui est basée sur des effets de contractions musculaires, inspirés des robots

RACE

La *race* est une course sur des bosses. On *ride* aussi vite que l'on peut et on essaie d'arriver en premier. Rien de bien différent du motocross.

RAMPE

Discipline du BMX consistant à réaliser des figures sur une rampe. La rampe est peut-être la discipline la plus dangereuse et impressionnante en BMX, Les *riders* se retrouvant à plus de 6 m au-dessus du sol selon la hauteur de la rampe.

SKATE

Le patin à roulettes ou *roller*, abréviation de *roller skating*, est un loisir, un moyen de déplacement et une activité sportive. Les termes patin à roulettes et roller servent également à désigner le matériel proprement dit. Apparition dans sa forme archaïque en 1760 : le belge Jean-Joseph Merlin fixe deux rouleaux en métal sur une plaque de bois, pour remplacer le patin à glace en été. De nos jours, le roller se pratique à travers en plusieurs disciplines : vitesse, randonnée, danse, hockey et roller acrobatique. La pratique du roller acrobatique (dite « agressif ») est proche de celle du skate. Il s'agit d'enchaîner des figures techniques, utilisant le mobilier urbain. Les *skatepark* sont également le lieu de pratiques du roller « agressif ».

SKATEPARK

Lieu dédié à la pratique *freestyle* (figure libre) du *skateboard*, du *roller* et du BMX. C'est un espace qui contient différents modules (rampes, tremplins) sur lesquels les *riders* peuvent rouler, glisser, sauter, effectuer des figures.

SLAM

Le *slam* (*slam* = impact en anglais) est un art d'expression populaire orale, déclamatoire, qui se pratique dans des lieux publics comme les bars ou d'autres lieux associatifs, sous forme de rencontres et de joutes oratoires. Il est considéré par beaucoup comme une des formes les plus vivantes de la poésie contemporaine, c'est un mouvement d'expression populaire en marge des circuits artistiques traditionnels. C'est un art du spectacle oral et scénique, issu de la rue, comme le rap à ses débuts, un lien entre écriture et performance, focalisé sur le verbe et l'expression brute avec une grande économie de moyens. Figure internationale du slam, Saul Williams est très certainement l'artiste le plus reconnu dans le domaine. Il a fait l'objet d'un film réalisé en 1996 par l'américain Marc Levin, *Slam*, Caméra d'or 1998 à Cannes et Grand Prix au festival américain *Sundance*.

SLAM SESSION

Le *slam* session est un spectacle sous forme de rencontres et de tournois de poésie.

SPEAKER

Le *speaker* est l'animateur de la *Battle*. Le *speaker* est le pilier de l'événement ; il anime, gère la scène et apporte une crédibilité au *battle*. Il pousse aussi le danseur à se dépasser par ses encouragements, il est le lien entre le spectacle scénique et la volonté du public.

STAND UP

Le *stand Up* style comic très prisé aux Etats-Unis. Des artistes comme Jim Carrey, Eddy Murphy, Dave Chapelle ou même Jamel Debbouze en France ont été révélés par celui-ci. Le concept est simple : un micro et la verve de l'orateur pour faire rire le public.

STREET

Le *street* est une activité directement inspirée du *skate*. On roule dans les rues à la recherche d'architectures permettant d'exécuter différentes figures comme des *grinds* sur les barres ou les rampes d'escalier, des *wall-ride* sur les murs de la ville, etc. Cette discipline regorge de figures de haute voltige.

STREET SOCCER

Le foot de rue prend un envol de plus en plus important grâce notamment à des joueurs comme Ronaldhino, Ronaldo ou Zidane qui manient le ballon avec une très grande dextérité. L'explosion de ce sport vient du fait que sa pratique ne nécessite qu'un simple ballon.

Générique

Rue au Grand Palais est une initiative du ministère de la culture et de la communication, en partenariat avec Radio Nova et Générations 88.2

Le ministère de la culture et de la communication
Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles
Jean de Saint Guilhem, directeur
Christian Brossard, administration générale

L'équipe de projet :

- > Patrick BOUCHAIN, Architecte, Scénographe
- > Thierry DREYFUS, Scénographe
- > Hassan BEN M'BAREK, Conseiller artistique, porte parole du Collectif Banlieues Respects
- > Eric CHECCO, Metteur en scène
 - > Avec Acre (Abdoula ELGATOU), Coordination graff et expos
 - > N'rick (Eric TOUITOU), Coordination danse
 - > Sonikem (Stéphane-Eddy MBOG), Coordination sport
 - > Julien CHOLEWA, coordination musique, slam, comédie
 - > Lïloo (Chloë SARFATI), assistante

Générations 88.2

- > Bruno LAFORESTRIE, Président
- > Julien CHOLEWA, Chef de projet
- > François LAFORESTRIE, Directeur marketing

Radio Nova

- > Bruno DELPORT, Directeur général
- > Ruddy ABOAB, Direction artistique et programmateur des Nuits Zébrées

Avec le soutien de

- > Groupe France Télévisions France 2, France 4
- > RATP
- > Métrobus
- > Le journal Métro
- > SFR

Conception graphique et création site internet

JMS, l'inconscient collectif

Production déléguée

Magic Garden, agence spécialisée sur la cible 15 - 34 et les événements grand public
Brice MOURER, Président
Andy SURIN, Directeur de projet agence
Yvon JEGOUZO, Direction de production

GENERATIONS 88.2

Generations 88.2 est une radio originale, jeune et urbaine

Elle offre au public d'Ile-de-France un format unique de radio culturelle et musicale. Après 15 ans d'existence, Générations est le média précurseur et prescripteur des cultures urbaines en Ile-de-France.

Acteur incontournable du Hip Hop de France, son combat pour sa mise en valeur trouve un écho de plus en plus important autant auprès du public, qui s'élargit d'années en années, que des acteurs de la scène culturelle.

Ne réduisant pas cette culture générationnelle à sa dimension musicale, Générations a toujours privilégié les rencontres de toutes les disciplines qui la composent de la danse au djing, du rap au graffiti.

Outre une présence permanente sur l'événement et une communication importante sur son antenne, la radio met en place un plateau exceptionnel le samedi 14 octobre qui regroupera de grandes figures du Hip Hop Français.

Contact :

Bruno Laforesterie, Président de Générations

Tél. : 06 85 08 15 91



Radio Nova, un quart de siècle d'audaces

Nova se présente à vos oreilles avec le CV suivant :

Dernier trimestre 1981 : Fille légitime de deux radios pirates - Ivre et Verte - Nova, à l'âge de trois mois, diffuse le meilleur de l'avant-garde des dix années précédentes, qu'on avait entendu nulle part.

Fin 1983 : Nova, à l'âge de deux ans, s'essaie aux babils déjantés avec Jean-Yves Lafesse et de nombreux autres que vous retrouverez dans la bio et le DVD des 25 ans de Nova.

1985 : A l'âge de 4 ans, Nova apprend les langues vivantes et ouvre son antenne aux musiques de la sono mondiale qui va très vite s'appeler « world music ».

1987 : Juste avant l'âge de raison, Nova découvre qu'on ne récompense en France qu'un militantisme, celui des lobbies. Alors que NRJ prolifère, Nova doit se battre pour obtenir une demi-fréquence à Paris face aux autorités de tutelle de la CNCL.

Fin 1988 : Nova a 7 ans, ayant fini ses études de « world music », Nova se tourne vers les mouvements funk et rap qui émergent en France avec DJ Deenasty puis Lord Zelko qui façonnent l'oreille d'une génération montante dont certaines futures stars, Minister A.M.E.R, Solaar, I AM, Assassin visitent la nuit les studios et les discothèques.

1991 : L'acid-jazz et le rap français arrivent et... bouge de là !

Début 1993 : Nova a 12 ans, un âge où on passe le micro, déboulent Ariel Wizman et Edouard Baer, synchrones dans leurs improvisations avec la culture dj représentée par Laurent Garnier, Deep, Erik Rug, Gilles Peterson, Loïk, Gilb'R et les débuts de la french-touch.

1996 : Nova a 15 ans et quart, l'âge de la majorité sexuelle, ce qui permet de flirter avec la troisième génération Nova menée par Jamel Debbouze, Eric et Ramzy, Omar et Fred et, plus durablement, par Frédéric Taddei et Nicolas Saada. Canal + entame des fortes poussées avec tout le monde. Nova est fière d'avoir servit son pays et se demande quand elle sera comprise et récompensée, période d'intenses frustrations.

1998 : Nova a 17 ans, le jour où le Conseil supérieur de l'audiovisuel, nouvelle autorité de tutelle, reconnaît son utilité publique en attribuant notamment une fréquence à Montpellier où elle atteint vite 5 % d'audience, ce qui prouve sa légitimité.

1999 : À 18 ans, Nova se consacre une fois de plus à une cause. Après la radio en Roumanie et « Un bateau pour la Chine », Nova consacre six mois au mouvement « Stop la Violence ».

Fin 2001 : Nova a 20 ans et sort en boîte où elle observe tout ce qui bouge ; jungle, électro, chill-out, ambient et cocktail...

2006 : Nova a 25 ans et trois générations d'aventures fidèles dans les poches arrières de son jean.

Contact :
Ruddy ABOAB
Tél. : 01 53 33 33



Collectif banlieues respects

Le Collectif Banlieues Respects qui regroupe un ensemble d'associations des quartiers populaires des banlieues de toute la France, est partenaire de « Rue au Grand Palais ». Cet événement, dédié aux différentes disciplines artistiques et sportives issues des quartiers et de la rue en général, se déroulera les 13,14 et 15 Octobre 2006.

Le Collectif Banlieues Respects est composé de plus de 150 associations ayant pour thèmes commun, la citoyenneté, la reconnaissance et l'acceptation de la diversité en France.

Les membres sont : Citoyenneté et Démocratie (Hassan Ben M'Barek), Mouvement pour une Citoyenneté Active (Nadir Sidhoum), I.D.E : Initiative Diversité Egalité (Mohamed Houd), Club Africagora (Dogad Dogui), A.N.E.B Association Nationale des Elus de Banlieues (Azedine Haffar), l'Afrique en Mouvement (Vincent Foalem), Regard Citoyens (Abdel Djermoune), DRIM: Diversité Républicaine Initiatives en Mouvement (Boston Goké), le Club Allez- France (Rachid Nekkaz), Les Clubs Convergences (Amar Dib), Droit Devoir Citoyenneté (Djamel Atallah), UNIR : Union des Initiatives Républicaine (Ali Aissaoui), L'hirondelle (José Sevi), Ni Proxo ni Macho (Zouheir Ech-Chetouani), Terre et paix (Mohamed Arrai), CIQ 21: Commerçants Intervenant dans les Quartiers (Alexandre Zitouni), Médiation Citoyenneté (Said Zémoun), Objectif 2000 (Elgathou Abdel), Débarquement Jeunes (Stéphane Meterfi), Horizon-Amitié-Bienvenue (Zeriki Rachid), Pas de quartier, Tous citoyens (Ouarouai Stéphane), Banlieues Actives (Adom Fofo), etc.....

Les organisations associatives composant le Collectif Banlieues Respects mènent des actions depuis plusieurs années en vue de la prise en compte et de la valorisation d'une citoyenneté active dans les quartiers sensibles.

Contact :

Hassan BEN M' BAREK

Porte parole du collectif Banlieues Respects et président de Citoyenneté et Démocratie

[www. Banlieues-respects.org](http://www.Banlieues-respects.org)

Tél. : 06 65 20 23 82

France Télévisions soutient toutes les cultures

France Télévision a fait de la création sa priorité. Qu'il s'agisse de la fiction, du documentaire, de l'animation ou du spectacle vivant, tous les genres bénéficient d'un effort sans précédent, représentant 365 M€ pour l'année 2006.

Autre engagement tenu, une offre culturelle particulièrement enrichie. Pour toucher tous les publics à toutes les heures, France Télévisions met l'accent sur la complémentarité de ses antennes : à travers, des rendez-vous réguliers : « Esprit libre » sur France 2; « Ce soir ou jamais » sur France 3; « le Culture club »; « Concerts sauvages » ou « Planète rap » sur France 4*; « Ubik » sur France 5 ou encore « Studio M » sur RFO.

France Télévisions s'affiche résolument comme le partenaire incontournable de la culture, une culture accessible, sous toutes ses formes, sans exclusive.

Fort de son choix affiché de défendre la création et la culture, le Groupe France Télévisions est très heureux de s'associer et de soutenir « Rue au Grand Palais » qui va mettre en valeur dans un cadre historique toute les cultures urbaines.

A cette occasion, France Télévisions mobilisera les téléspectateurs en amont de l'évènement par la diffusion sur France 2 et sur France 4 d'un spot assurant la promotion de l'opération. Les antennes du groupe couvriront l'évènement dans le cadre des émissions d'information et des magazines.

Contact :

Aurélié Ferton
Attachée de presse, Groupe France Télévisions
7, esplanade Henri de France 75015 Paris
Tél. : 01 56 22 67 15

* Sur France 4, 2 émissions dédiées exclusivement à la culture urbaine :

Concerts sauvages (Trimestrielle)

Ce programme mêle deux formes d'expressions artistiques éphémères : la musique lorsqu'elle est interprétée lors de concerts et l'art de la rue qui, parce qu'il est hors la loi, disparaît avec le temps. La captation de cette performance crée une forme nouvelle de spectacle qui rassemble le dessin et la musique.

Planète Rap (Toutes les 2 semaines le samedi à 18.15)

L'émission Rap et R'n'B de référence, Planète Rap, qui caracole en tête des audiences chaque jour entre 20.00 et 21.00 sur Skyrock, installe sa fréquence sur France 4 toutes les deux semaines, dans une version télévisée.

Au programme des interviews, des séquences de Freestyle, et des séquences coulisses, menées par Fred Musa.



Chaque année, la RATP transporte plus de 2,5 milliards de clients à travers Paris et l'Île-de-France. Le succès de son service s'appuie non seulement sur sa performance fonctionnelle (fluidité, régularité, fiabilité...), mais aussi sur sa qualité sensible qui agrément le temps du transport.

Depuis sa création, le métro parisien génère par l'architecture, le design, l'animation événementielle, une véritable culture urbaine.

La politique culturelle de la RATP s'attache à prendre en compte la singularité et la sensibilité du voyageur, en s'efforçant de transformer des lieux et des temps neutres ou subis en lieux et temps de vie à part entière.

Les secteurs culturels

En matière de communication et de partenariats culturels, la RATP a choisi des secteurs culturels qui sont en phase avec « les pratiques culturelles des français », sur lesquels elle a une véritable légitimité et qui doivent pouvoir vivre toute l'année, rythmés par de grands événements.

Ainsi, le patrimoine, la musique et la lecture ont-elles été sélectionnés comme axe de développement de sa politique culturelle. La campagne poésie dans les stations et les rames en est une parfaite illustration. De plus, 80 % des voyageurs font du livre leur compagnon de trajet, transformant ainsi nos espaces en un immense salon de lecture.

La RATP et « Rue au Grand palais »

Acteur incontournable de la vie urbaine et entreprise citoyenne, la RATP se devait d'être partenaire de cette manifestation qui exposera toutes les facettes des cultures urbaines, telles que les sports de glisse, le Hip, Hop, le slam, ainsi que la danse, la photographie et la bande dessinée.

Contact :
Service de presse RATP / Pascal HALKO
Tél. : 01 58 78 37 37
www.ratp.fr

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	1
INTRODUCTION.....	2

PREMIÈRE PARTIE : UNE HISTOIRE TERRITORIALISÉE DU HIP-HOP EN ÎLE-DE-FRANCE

I. LES DÉBUTS DU HIP-HOP EN ÎLE-DE-FRANCE : BOÎTES DE NUIT, MÉDIAS, ESPACES PUBLICS.....	6
1. LE RÔLE PIONNIER DES DISCOTHEQUES PARISIENNES.....	6
2. LES MÉDIAS AUDIOVISUELS	7
3. UNE CULTURE FRIANDE D'ESPACES PUBLICS	9
4. LIEUX DIVERS, JUSQU'EN GRANDE BANLIEUE	11
II. LA DÉCENNIE 1990 : LE TEMPS DES ÉQUIPEMENTS.....	13
1. EXPÉRIENCES ÉPHÉMÈRES : LE HIP-HOP À L'UNIVERSITÉ ET AU MUSÉE.....	14
a. Le hip-hop à l'université de Saint-Denis.....	14
b. Le graffiti au musée, à Paris et en banlieue.....	15
2. L'INSTALLATION DU HIP-HOP DANS LES ÉQUIPEMENTS CULTURELS FRANCILIENS	17
a. La danse hip-hop dans les théâtres	17
Le rôle pionnier du Théâtre Contemporain de la Danse	17
Le temps des festivals	19
b. Le hip-hop s'installe durablement en Seine-Saint-Denis.....	20
III. INSTITUTIONNALISATION ET GENTRIFICATION (2000-2008).....	22
1. L'INSTITUTIONNALISATION DU HIP-HOP EN BANLIEUE.....	23
2. LE DÉVELOPPEMENT EXPONENTIEL DE LA FORMATION.....	25
a. La formation : travail technique et travail réflexif	25
b. Le soutien des institutions aux formations longues	28
3. PARIS, (NOUVELLE) CAPITALE DU HIP-HOP ?.....	32
a. L'investissement de l'ancien Paris populaire	32
b. Le hip-hop s'élève-t-il dans la hiérarchie artistique parisienne ?.....	36
c. Bilan	39

DEUXIÈME PARTIE : DES LIEUX ET DES HOMMES. ANCRAGES ET DÉPLACEMENTS.....

I. LE RÔLE DES DIFFÉRENTS TYPES DE LIEUX.....	41
1. LES SOIRÉES EN BOÎTE DE NUIT : UNE CULTURE DE LA FÊTE.....	41
2. L'IMPORTANCE DES ESPACES PUBLICS.....	43
a. Le hip-hop, une culture de l'espace public.....	44
b. L'investissement artistique de la rue	47
3. LE RÉSEAU DES ÉQUIPEMENTS CULTURELS ET SOCIOCULTURELS.....	49
II. LE HIP-HOP, UNE CULTURE DE LA MOBILITÉ.....	52
1. SE DÉPLACER POUR ÊTRE VU ET POUR ÊTRE ENSEMBLE	52
2. MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET MOBILITÉ SOCIALE	56

III. LE HIP-HOP FRANCILIEN, DU LOCAL À L'INTERNATIONAL	59
1. LA METROPOLE FRANCILIENNE DANS LA FRANCE DU HIP-HOP.....	60
a. L'Île-de-France, une région pionnière... parmi d'autres	60
b. La domination francilienne	62
c. Échanges et circulation.....	64
Hip-hop et décentralisation culturelle	65
L'Île-de-France, centre de la gravitation artistique	65
2. LE HIP-HOP SUPPORT D'ÉCHANGES ARTISTIQUES INTERNATIONAUX	67
a. Le hip-hop comme phénomène international	67
b. L'Île-de-France, terre d'accueil des pionniers américains	68
Vers une diversification des artistes invités	69
La construction internationale de la réputation	70
c. De multiples déplacements internationaux des Franciliens.....	71
Le voyage rituel des Franciliens aux États-Unis	71
Les déplacements en Europe et ailleurs	75

TROISIÈME PARTIE : POLITIQUES MUNICIPALES : LE HIP-HOP, RESSOURCE TERRITORIALE OU STIGMATE ? 79

Hip-hop et violences urbaines	80
I. SAINT-DENIS, CAPITALE HISTORIQUE DU HIP-HOP	82
1. SAINT-DENIS, VILLE PIONNIERE.....	82
a. La Maison de la Jeunesse	83
b. Le Festival des cultures urbaines	84
2. LES ARTISTES HIP-HOP ET L'ÉQUIPE MUNICIPALE : UN RENDEZ-VOUS MANQUE ?	85
a. Du mouvement ouvrier à la culture hip-hop ?.....	85
b. Joey Starr entre en politique.....	86
3. SAINT-DENIS CAPITALE DU SLAM ?	87
a. Les origines du slam et ses débuts en France	87
b. Le slam contre le rap ?	88
II. CERGY : LE HIP-HOP EN GRANDE BANLIEUE	89
1. CERGY, VILLE EN POINTE POUR LE HIP-HOP	89
2. TRAFIC DE STYLES : HISTOIRE D'UN SUCCES	91
3. POLEMIQUE AUTOUR DU FESTIVAL INTERNATIONAL DES CULTURES URBAINES.....	92
III. SURESNES : L'ESTABLISHMENT SE SAISIT DU HIP-HOP	93
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	100
LISTE DES ANNEXES	107