

**arts vivants  
& départements**

fédération nationale  
des structures départementales  
de développement des arts vivants

**Enseigner la danse hip hop, former des formateurs :  
quels dispositifs pour quels publics ?**

**NANTES**

**vendredi 13 avril 2007 de 9h30 à 18h - samedi 14 avril de 9h30 à 12h30**

**restitution de la RENCONTRE PROFESSIONNELLE**  
organisée à l'occasion du festival Hip Opession  
en collaboration avec Musique et Danse en Loire-Atlantique  
et avec le soutien de l'Agence culturelle de Saint-Herblain

Cette rencontre s'adressait aux directeurs et chargés de mission des ADDM et des AR,  
responsables et chargés de mission des services culturels des Conseils généraux  
et tout public de Loire-Atlantique intéressé

**Arts vivants & Départements**

**Secrétariat** – ADDM 34 – 148, avenue Professeur Jean-Louis Viala – CS 64306 – 34193 Montpellier cedex 5  
Siège social - ADIAM 95 – Hôtel du Département – 2, avenue du Parc - 95032 Cergy Pontoise cedex  
Coordination : Fabienne Arsicaud - tel 06 10 78 59 92 – Email [f.arsicaud@arts-vivants-departements.com](mailto:f.arsicaud@arts-vivants-departements.com)

Vendredi 13 avril – 9h30 à 12h30

## 1/ Contextes et enjeux

### 1.1/ La culture hip hop

**Roberta Shapiro**, sociologue, chargée de recherche au Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC)

#### LA DANSE HIP-HOP COMME PARADOXE

Les organisateurs de cette journée m'ont proposé d'intervenir à partir du thème suivant : « un contexte culturel complet et spécifique à prendre en compte : la culture hip-hop, une pratique pluridisciplinaire. »

Dès l'abord, on voit que cette conception présuppose l'existence de deux mondes qui sont liés : le monde de la danse d'une part, celui du hip-hop d'autre part. En voulant « prendre en compte la culture hip-hop », on suppose bien qu'il existe une tension entre ces mondes. En effet, il existe une relation intime mais paradoxale entre des univers différents qui est tout à fait caractéristique de la situation de la danse hip-hop en France. De manière intéressante, elle est consubstantielle à l'appellation même de la discipline : *danse hip-hop*. C'est à cela que j'aimerais réfléchir ce matin.

Je passerai en revue quatre points. D'abord, (1) une très brève évocation de la culture hip-hop et de son introduction en France. Ensuite, le cœur de la question, à savoir la spécificité de la danse hip-hop en France, marquée par deux phénomènes bien particuliers : (2) l'intervention de la puissance publique et (3) la prééminence de la forme théâtralisée de cette danse, que j'appelle le *ballet hip-hop*. Puis (4) j'évoquerai la réémergence de sa forme compétitive. Enfin, au vu de tout cela, (5) les tensions qui sont à l'oeuvre.

#### La culture hip hop

Comme vous le savez, la culture hip-hop vient des Etats-Unis. Elle surgit de l'inventivité des habitants d'un des quartiers les plus déshérités du New York des années 1970. La danse, en particulier, est héritière de toute une lignée de danses issues de l'esclavage et du monde rural des Noirs Américains, puis enrichie par les apports des immigrés de langue espagnole, portoricains en particuliers. Le hip-hop, tel qu'il se pratique lors des fêtes de quartier des années 1970 dans le Bronx, comprend aussi des formes musicales, scandées et poétiques (rap et Djing) et graphiques (tag et graffiti).

La culture hip-hop arrive en France au tout début des années 1980, principalement par le biais de l'audiovisuel : il y a des films cultes, des cassettes qui circulent, des émissions de radio d'une grande popularité. Puis, c'est l'émission de télévision H.I.P.-H.O.P. animée par Sidney Duteil qui fait sortir ces pratiques du cercle des initiés et contribue à les transformer en phénomène d'ampleur nationale. Son émission est suivie pendant l'année 1984 par toute une génération d'adolescents enthousiastes, qui se passionnent pour la danse en particulier. A l'époque il s'agit surtout de très jeunes garçons (12-15 ans), de parents ouvriers d'origine immigrée, africaine et maghrébine pour la plupart. On appelle « pionniers » ou « première génération » ces pratiquants de la première heure. Aujourd'hui ils ont entre 35 et 40 ans.

#### La danse hip-hop, un objet de l'intervention publique

Après une période de latence de quelques années, ceux qui poursuivent la pratique de la danse hip-hop finissent par être soutenus par les collectivités territoriales, des administrations centrales (ministères de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, autres), et des établissements publics, là où en Grande-Bretagne ou aux Etats-Unis, par exemple, les soutiens sont plus lents à venir et proviennent principalement de sponsors privés.

Les différentes formes de cette culture sont pratiquées par des personnes qui sont définies par les autorités publiques comme appartenant à des « populations à problèmes ».

Les autorités choisissent de valoriser le hip-hop pour faire émerger des modèles de réussite sociale et pour donner une image positive des quartiers dont sont originaires les pratiquants. Par le biais des subventions notamment, ces derniers acquièrent une reconnaissance artistique. Celle-ci ouvre la voie, à son tour, à une reconnaissance politique : en tant que membres des associations hip-hop, ils interviennent dans les débats publics, exercent une expertise et participent, de fait, à l'élaboration des politiques publiques.

Les autorités cherchent également à s'appuyer sur la danse hip-hop pour promouvoir la mixité sociale, par exemple en la programmant dans les équipements culturels subventionnés des centres-villes fréquentés par les classes moyennes.<sup>1</sup>

### **Une vie collective dans l'espace public, une assise dans l'éducation populaire**

A la différence de pays où la pratique de la danse hip-hop est demeurée longtemps individualisée et les associations fugaces et informelles (*underground*), en France nombre de collectifs se sont rapidement stabilisés et pérennisés. En se constituant en associations 1901, les groupes deviennent communément des entités juridiques et nouent des liens avec les institutions, notamment les collectivités locales, souvent en s'appuyant sur des militants de l'éducation populaire. Ces derniers ont influencé à la fois les modes de fonctionnement et la philosophie à l'œuvre dans le monde de la danse hip-hop, fondée sur la foi en la solidarité et l'apprentissage. Ils furent également les premiers à affirmer la valeur artistique du hip-hop.<sup>2</sup>

La constitution en association 1901 est une condition pour l'obtention des subventions. Le soutien de la puissance publique a favorisé la stabilisation des groupes sous cette forme. Celle-ci, à son tour, a constitué un terreau favorable pour l'esthétisation et la théâtralisation de la danse hip-hop. Elle a également favorisé des alliances avec des membres des classes moyennes en vue de la rationalisation du fonctionnement des associations (comptabilité, gestion, etc.). La prévalence de la forme associative a contribué à faire du hip-hop français un monde relativement structuré.

#### *Le ballet hip hop : une forme originale et une référence*

La grande originalité du hip-hop français, c'est sa variante scénique, que nous appelons le *ballet hip-hop*.<sup>3</sup> L'originalité tient en quelques points : (1) un genre chorégraphique nouveau (la danse hip-hop) a émergé de la mobilisation du hip-hop pour des représentations dramatiques, structurées comme des ballets ; (2) cette forme scénique a été le fer de lance du développement de la danse hip-hop en France ; du coup (3) dans l'espace propre de cette danse se sont ouverts des opportunités d'emploi dans le monde du spectacle et de la formation.<sup>4</sup>

Parmi les éléments qui ont favorisé cette situation, il faut noter le développement de nombreux festivals à travers la France, de petite et de grande envergure, à partir de 1992 environ, d'abord consacrés à la danse hip-hop, puis pluridisciplinaires. Les spectacles de danse hip-hop sont également programmés dans des théâtres un peu partout en France. Certains ont tourné à l'étranger. Ces ballets forment désormais un répertoire qui compte des centaines d'œuvres.

---

<sup>1</sup> Ces processus ont été bien mis en lumière par Loïc Lafargue (voir notamment son article : " L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise ", *Revue française de sociologie politique*, vol. 56 n°3, 2006).

<sup>2</sup> Sur ce point voir Roberta Shapiro, 2004, " La danse à l'envers ", in V. Nahoum-Grappe & O. Vincent, *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, MSH ; pp. 195-215.

<sup>3</sup> A ma connaissance, la paternité de l'expression revient à Philippe Mourrat, chef de projet des Rencontres de la Villette, de l'établissement public de la Grande Halle et du Parc de la Villette à Paris.

<sup>4</sup> Dans les autres pays où la danse hip-hop est présente, c'est la compétition en amateur qui a été le moteur de son développement. Pour ce que nous en savons, la professionnalisation des danseurs y est faible et peu autonome.

### L'institutionnalisation des battles

Depuis la fin des années 1990, on assiste, de la part de beaucoup d'acteurs, à une volonté affichée de « retour aux sources » du mouvement hip-hop. Cela se traduit par la multiplication de festivals pluridisciplinaires (danse, graff, rap), mais surtout par le retour en force du versant compétitif de la danse hip-hop. Ainsi, à partir de 2000, les *battles* connaissent un accroissement impressionnant en nombre et en volume. On a d'une part une multiplication d'événements de petite envergure, qui drainent un public fidèle. D'autre part on voit émerger des manifestations de grande ampleur et à périodicité régulière : elles remplissent les stades, attirant des centaines, voire des milliers de personnes, presque exclusivement des jeunes, et exigent une logistique complexe, du personnel formé et des budgets conséquents. On mentionnera, par exemple : Juste Debout à Paris ; ou plus récemment, Battle Opssession ici à Nantes.

### Contradiction ou complémentarité ?

Il y a bien des manières de définir la danse hip-hop : comme loisir ou comme outil éducatif par exemple. Mais celles que nous venons de décrire constituent sans doute les principales définitions de cette danse aujourd'hui --comme art et comme compétition-- et ses deux principales manifestations : le ballet et le *battle*.

Chacune se fonde sur une organisation spécifique et demande des compétences différentes. Le *battle* exige du danseur un haut degré de spécialisation, une grande virtuosité technique et une intensité dans l'exécution. Le ballet, en revanche, met l'accent sur l'habileté du danseur à maîtriser plusieurs genres chorégraphiques, et sur sa capacité à jouer des conventions de la représentation théâtrale. A l'évidence, enchaîner des performances sur soixante secondes ou participer à une narration de trente minutes ne demande pas les mêmes qualités.

Le formidable développement des ballets hip-hop depuis vingt ans (que les danseurs appellent plutôt *spectacles* ou *créations*) a créé une tension. Les danseurs sont d'une part attirés par le monde des danses établies (la danse classique, la danse contemporaine), dont les conventions artistiques les intéressent, et qui peut leur assurer une insertion professionnelle. D'autre part ils veulent garder les attaches avec le mouvement hip-hop, mais un tel lien peut entraver une carrière, justement.

Dès le début des années 1990, Sidney Duteil affirmait que la danse pouvait très bien s'autonomiser des autres disciplines du mouvement : « Les danseurs, c'est un truc à part entière dans le hip-hop (..) ils font un show, ils n'ont pas besoin des rappeurs pour (..). »<sup>5</sup> Quinze ans plus tard, un graffeur fait le même constat, pour s'en désoler : « Au début, le graffiti, la danse, le rap, on était tous liés (...) : le hip-hop, c'est un tout, et après t'as différentes disciplines ; et avec l'explosion de chaque discipline, ça nous a séparés, et moi ça m'embête. (... Les galeries) Ils savent que je vais venir tout seul, que je vais pas ramener des danseurs ou des chanteurs, et que ça va pas trop déranger. »<sup>6</sup>

### Conclusion

Entre volonté d'ascension sociale et celle de ne pas se couper de ses origines, il existe une tension chez les acteurs du mouvement hip-hop, telle qu'elle peut-être présente en chacun de nous. Sans doute que l'expression *la danse hip-hop* est elle-même porteuse de cette contradiction. Le terme *danse* renvoie à des conventions établies, une histoire longue et des institutions, alors que *hip-hop* est un mot bizarre, nouveau, dont on ne sait trop ce qu'il veut dire ; il doit faire ses preuves. Une telle tension n'existe pas nécessairement ailleurs. Par exemple, dans les pays de langue anglaise, on utilise le terme *breakdancing*, qui évoque plutôt la technicité dans l'action.

Cela dit, la contradiction entre ballet et *battle*, entre danse et hip-hop, n'est pas aussi grande que nous l'avons fait apparaître ici à des fins d'analyse. Dans les faits, il n'y a pas

---

<sup>5</sup> Cité dans : Hugues Bazin, 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer ; page 156.

<sup>6</sup> Blade, cité dans Lafargue 2006, *Ibid.*

d'incompatibilité entre les deux mondes. D'une part, il existe une influence réciproque entre compétitions et créations : le niveau technique des premières influe sur les secondes ; le souci et la forme artistiques des secondes déborde sur les premières. D'autre part, les personnes circulent entre les deux sphères. Il y a des « conversions de capital » : les personnes et les groupes convertissent le capital symbolique (réputation) gagné dans les *battles* en capital matériel (rémunérations) à gagner sur les scènes et les plateaux de tournage.

On peut se demander cependant à quels moments et dans quelles conditions la tension est à son comble. C'est sans doute pour les plus jeunes, au moment de débiter dans la pratique, que l'alternative *battles*/créations se présente comme une opposition. Elle existe également de manière plus aigüe pour les jeunes hommes que pour les jeunes femmes. On peut aussi se demander si elle n'est pas inversement proportionnelle à la fréquentation de l'école. En effet, la compétence compétitive se transmet surtout en situation d'autodidaxie collective, alors que la compétence scénique se transmet davantage selon un modèle scolaire.

Toutes ces questions sont sous-jacentes aux débats sur la mise en place d'un Diplôme d'Etat en danse hip-hop, et qui ont cours depuis près de dix ans maintenant.

-----

Témoignage de **Nicolas Reverdito** directeur de PickUp Production (festival Hip Opession - Nantes)

L'objectif du festival est de montrer la diversité et la richesse du mouvement hip hop, en mettant en avant l'ensemble des styles dans les pratiques. Pour la danse, programmation de pièces, battles, soirées avec son et danse. Sur toutes ces soirées, on n'accueille pas le même public. Le rap et la danse sont très cloisonnés en France, contrairement aux Etats-Unis.

Le Hip hop représente une culture, un mode de vie, de pensée. Dans la création les uns ont eu besoin des autres.

Les expériences tentées de croisement des pratiques n'ont pas toutes réussi. Comment créer des croisements pour que toutes les pratiques soient valorisées ? : en évitant le « bouche-trou ».

Les graffeurs revendiquent le fait de ne pas être du mouvement hip-hop.

Pour le Festival, Nicolas Revcerdito essaie de faire s'investir les artistes et de s'associer avec les spécialistes car il ne se revendique pas comme programmeur de spectacles hip hop.

La danse hip hop est spontanée, relève du défi. Aujourd'hui elle rentre sur scène, d'où des codes.

Propos : le hip hop est-il juste un outil pour danser ? Une fois que la danse rentre dans les théâtres, est-ce que ça reste du hip hop ? Aujourd'hui les danseurs hip hop font beaucoup d'autres danses, codifient les énergies.

Le mot hip hop est à définir : Qu'est-ce que faire un cours de danse hip hop ? Une chorégraphie de danse hip hop ?

Les Battles se sont beaucoup développées depuis la fin 90. Aujourd'hui, il est important que ces battles puissent avoir des conditions d'accueil et des modes de diffusion permettant au plus grand nombre de se confronter à la danse hip hop. Peu de monde a vu des battles, ce n'est pas le cas des spectacles hip hop souvent complets dans les salles.

On parle de plus en plus du hip hop (les politiques....) : ça nous dépasse, nous inquiète, nous réjouit aussi car cela entraîne une valorisation des projets... Mais on n'est pas maîtres

de ce qui va se passer : il faut être vigilant. Le hip hop est très diffus : qui est danseur hip hop, qui est reconnu par qui ? Peur du « gourou » de l'institution.

**Réactions :**

**Mourad Merzouki**, chorégraphe de la Cie Käfig:

S'il n'y avait pas eu le passage de la rue à la scène, aujourd'hui on n'en serait pas là à en parler.

En 1990 : très vite, des professionnels comme Guy Darnet ont ouvert les portes de leur théâtre : on a touché plus de public, du coup ça a inspiré l'envie d'aller plus loin pour les danseurs. Rencontrer des gens autres que le hip hop a donné envie d'aller vers les autres.

10 ans après, Mourad Merzouki fait des spectacles dans des théâtres mais sans arrêter de danser dans la rue, pour la technicité, pour la passion de la danse spontanée.

Les deux sont intéressants car ils provoquent un brassage des publics : c'est la force de la danse hip hop.

Il faut encourager le hip hop dans la rue et dans les théâtres.

En France on a la chance d'avoir une réflexion autour de ces questions.

**Nicolas Reverdito :**

Oui, mais peut-on parler de « ballet hip hop » ou de spectacles de danse ?

**Mourad Merzouki :**

L'évolution technique de la danse grâce aux battles est un élément enrichissant pour construire les spectacles.

Le hip hop prend plein de chemins, il est en construction.

**Muriel Aubert**, directrice du Galion à Aulnay sous Bois :

Scission = faux procès.

L'évolution, c'est le propre de l'art, c'est toute l'histoire de la danse.

**Mourad Merzouki :**

Certains programmeurs ont un vrai intérêt pour cette danse, en tant qu'art à part entière.

**Roberta Shapiro :**

En danse hip hop, le double registre est presque toujours là.

**Mic Guillaumes**, chorégraphe :

Pourquoi opposer social et culture ? Gardons cette tension, arrêtons d'opposer. Cela permet de ne pas mettre la danse hip hop dans un cadre.

La danse hip hop est une danse populaire, sérieuse, de loisir, de scène, de rue.

**Mourad Merzouki :**

Pourquoi ne pas parler du contenu artistique ?

**Cécile Reverdy**, directrice de l'Adiam Val d'Oise :

A l'intérieur du spectacle vivant, un diffuseur a des objectifs de programmation : pour lui, la chose artistique est fondamentale.

Il existe des chorégraphes qui développent un propos artistique, c'est là-dessus qu'il faut se battre pour garder ces tensions.

C'est sans doute pour cela qu'il n'y a pas de battle sur scène ? Y a-t-il un propos artistique défendu dans un battle ?

**Nicolas Reverdito :**

Je pense que oui. C'est un propos artistique qui ne rentre pas dans les codes. Pour exemple le retour au b-boying avec la Cie KLP.

**Christophe Apprill**, sociologue:

Que devient la danse hip hop quand elle entre dans un théâtre ?

Comparons avec la danse classique, savante, noble : la danse baroque était une danse de cour.

Cela pose la question du matériau danse.

Les battles sont une culture en construction, en reconstruction, en réinvention. Si l'on compare avec la salsa : où est la forme originelle ? Qui la connaît ?

**Nicolas Reverdito** :

A partir du moment où c'est organisé, ce n'est plus originel.

**Roberta Shapiro** :

Aujourd'hui, il n'y a pas de professionnalisation possible dans les battles.

**Mourad Merzouki** :

L'objectif des danseurs est de gagner, le Battle est donc un sport.

**Vincent Gaugain**, chargé de mission à l'Ariam Ile de France :

Je ne suis pas d'accord, les prix sont le fait des organisateurs.

L'aspect social est très important dans le hip hop : aspect identitaire fort.

## 1.2/ Les problématiques de la transmission

Qu'est-ce que la transmission et comment la transmission de la danse hip hop a-t-elle évolué ?

**Mic Guilloues**, danseur chorégraphe, Expert National DAE Ministère de la Culture

A commencé la danse expressionniste dans les années 50, puis la danse contemporaine dans les années 70. Membre fondateur de la danse à l'école depuis les années 75.

1983 création compagnie « Cité Danse ».

1986 : 1<sup>er</sup> stage de formation : stage d'un an pour les danseurs sur la transmission dans le cadre de Traction Avant (Vénissieux), les jeunes danseurs en formation étaient par exemple Fred Bédongué, Zorro, et ceux à venir Mourad Merzouki, Kader Attou...etc... Ce travail de transmission leur a beaucoup servi pour définir leur signature et l'affirmer.

Cette question récurrente : comprendre comment réaliser un mouvement ? Il fallait déconstruire les références stylistiques pour réaliser leurs figures, celles de la rue.

1989 à 1995: alors en Résidence dans le Val d'Oise par le Ministère de la Culture : comment accueillir un spectacle de danse hip hop ? quelle structuration, quelle formation pour ces amateurs ?

Interventions et direction artistique et pédagogique :

1995 – 1996 : ADIAM 84 : 1<sup>e</sup> session de formation sur la transmission. Au départ, 2-3 jours, puis 6 x 1 semaine par an de 2001 à 2005.

1999 : stage de formation au CND basé sur la transmission, puis différents séminaires avec danseurs et chorégraphes hip hop, de la scène et des battles.

2001 à 2007 formations de formateurs en Val d'Oise (département, Etat, Europe)

2001 à 2004 formation annuelles au CND Lyon

2004 à 2007 séminaires de formateurs de formateurs en danses hip hop

2006 et 2007 danses hip hop et monde scolaire CND Pantin/Paris

2004/2005 /2007 formation Clermont Ferrand (Région Auvergne et départements)

Le Galion Aulnay sous bois (Seine St Denis) de 2004 à 2008

Région Bretagne, région Nord/Pas de Calais....etc

Belgique, Nouvelle Calédonie, etc

Il y a les styles de danse, verticaux, et le rapport à la transmission qui est une démarche horizontale.

Il s'agit *d'apprendre à apprendre*, comprendre de quoi est faite une figure, et construire les outils de transmission des composants de la figure.

#### La formation de formateurs :

Il s'agit de comprendre les outils pour transmettre et non pour apprendre. Comprendre le vrai le faux, l'indécidable = zone de liberté. La transmission est l'art de rencontrer.

La danse hip hop est un fait social total, elle relie le corps virtuose et le corps poétique, le social, le populaire et le savant, l'extérieur et l'intérieur. C'est un art contemporain populaire.

Il ne faut pas réduire la transmission à une forme stylistique, sinon, on est sur la répétition d'une forme, on n'ouvre pas le champ de la liberté. C'est une question d'éthique et de responsabilité pour les structures, pour les danseurs et pour la danse hip hop.

Transmission d'un savoir, de cultures. La transmission ne se réduit pas à une forme stylistique. Prendre avec soi = comprendre, prendre avec.

Un danseur amateur peut devenir un professionnel : transmettre des états de connaissance sensible du corps, du sujet, du moi, réunir des sensations, construire une intentionnalité des enseignants.

Mise en lien du vécu et des infos du monde.

Pour le corps du danseur, savoir de sensation et savoirs du monde.

Construire le plaisir dans l'effort, le chemin allant de l'un à l'autre.

Aujourd'hui, il existe peu ou pas de formation initiale de danseurs hip hop. Pourquoi n'y a-t-il pas de formation initiale permanente en danse hip hop ?

L'Etat subventionne des compagnies, mais pas de formation de danseurs soutenue et structurée. C'est une vraie question.

Il faut construire la transmission : qui va transmettre la danse hip hop sans les danseurs hip hop formés à transmettre au plus grand nombre? sans les savoirs que nous avons construits depuis 50 ans ?

Dans les formations de transmission dont je m'occupe : c'est une formation en simultané du corps sensible et le développement de compétences : quels outils pour apprendre à apprendre ?

Peut-on apprendre à apprendre et apprendre à danser en même temps ?

Pour transmettre, il faut avoir construit la mémoire expérientielle, sensible et la mémoire sémantique, contenant l'information nécessaire dont j'ai besoin pour transmettre à l'autre. Conjugaison de ces 2 mémoires pour construire l'élève.

Les formations doivent se construire sur l'interaction mémorielle.

« La mémoire n'est pas émiettement de souvenirs, disait Federico Fellini, la mémoire c'est la création »

Car la mémoire implique une interaction entre différentes parties du cerveau. Et cette opération d'interaction se construit sur plusieurs accès (la mémoire expérientielle, la mémoire sémantique, la mémoire prospective, etc)

Chaque corps est différent. Il faut prendre en considération mon propre vécu, par où je suis passé pour développer les outils à mettre en œuvre avec les élèves. Savoir réunir à un instant ma propre situation de mémoire en tant que danseur ainsi que la mémoire des outils que j'ai pu construire en fonction de la diversité des élèves.

« dans le domaine de la formation, il faut distinguer ce qui relève de la discrimination de ce qui a trait aux inégalités sociales » Luis Schweitzer Président de la Halde

Aujourd'hui ce qui fait sens ce n'est pas d'être informé, mais d'être pris en considération dans la construction d'un processus. C'est de réinventer un contrat de culture. Il ne s'agit plus de rassembler des acteurs locaux en leur demandant leur désir de formation. Ils ne répondront que par ce qu'ils connaissent. Construire un contrat de culture c'est construire

ensemble ce que l'on ne connaît pas et que l'on va construire ensemble. C'est de passer d'une décision modèle gouvernementale à une nouvelle modalité de fonctionnement. En ce sens, dans le cadre de la décentralisation, il me semble que ce sont les départements, acteurs de terrain, qui sont le plus à même de favoriser l'émergence de cette question.

Car la base d'une formation ce n'est pas la compilation d'informations verticales mais pour le corps du danseur et du formateur c'est une construction sémiologique et sémantique en vase communicant entre savoir de sensations et savoirs du monde. Sans cela il n'y a pas formation, mais accumulation de références.

C'est construire le plaisir dans les formes sensibles, les schémas, les codes, c'est construire la jouissance dans le chemin de chacun et des autres.

**Bernard Kesch**, analyste du mouvement dansé, directeur de la danse du CEFEDEM de Normandie

Présentation d'extraits de la vidéo de Bernard Kesch sur l'analyse du mouvement dansé adaptée à la danse hip-hop.

Bernard Kesch est actuellement directeur de la danse au département danse du Cefedem de Normandie à Rouen. Il est également diplômé comme formateur d'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé et expert à la DRAC pour l'octroi des subventions. Depuis de 1999, il suit des formations.

Il a vécu en Belgique où il était instituteur, a fait des études de mise en scène, puis de danse classique, et a suivi un parcours d'interprète de danse jazz à Paris. En 1977, il donne son premier cours. Très vite il éprouve le besoin de se former à la pédagogie. Il décide de s'engager dans la formation d'analyste. Puis enseigne au CND, et est aujourd'hui directeur de la danse au Cefedem de Normandie.

Présentation du DVD autour de deux extraits, un premier autour de la prévention, l'autre autour de l'apprentissage d'un mouvement par deux interprètes qui l'abordent différemment. Pour Bernard Kesch, les manques dans la préparation des corps mettent en péril ces corps sur le long terme.

***Quelques études en danse contemporaine, montrent que 1 danseur sur 5 a été opéré. Il existe de réelles questions de santé publique liées à la préparation du danseur.***

Le deuxième extrait montre à quel point des organisations de corps différentes impliquent des appropriations du mouvement différentes. Les apprentissages sur un corps segmenté induisant des mémorisations ou des habitus segmentaires ne favorisent pas l'utilisation de « schémas-clés » permettant la réaction rapide dans des contextes dont les variables se modifient. C'est ce que l'on appelle le « feed-forward », c'est-à-dire la prédiction d'une réaction adaptative à une situation subite. Exemple : un événement extérieur imprévisible ou non prévu pouvant amener à une chute nous fait perdre l'équilibre : comment réagir et se protéger .

## **La question de la transmission du chorégraphe à l'interprète**

**Mourad Merzouki**, chorégraphe Cie Käfig

Comment une compagnie prend en compte la problématique de la transmission dans le cadre de ses projets de diffusion et d'une future implantation : le cas de Bron ( Rhône-Alpes) pour la Cie Käfig.

Un constat, au départ : quand on pose la question à des danseurs hip hop du pourquoi ils enseignent, bien souvent la réponse est parce que j'ai besoin de cachets.... Il ne faut pas se cacher la nécessité économique. Au départ, il faut faire le tri entre ceux qui ont la fibre de

l'enseignement, ceux qui ont envie de le faire. A partir de ce moment, on peut commencer à s'ouvrir à de nouvelles méthodes.

Avec l'émergence du hip hop, tout est arrivé en même temps. Les demandes d'ateliers ont vu le jour en même temps que l'exigence artistique liée au théâtre.

Au sein même de sa compagnie, la transmission chorégraphe - interprète, est en jeu.

> Réaction d'une prof EPS en collègue, qui fait état de la demande des élèves et de l'attirance vis-à-vis des figures, et le met en parallèle avec le peu de temps pour mettre en jeu l'échauffement et l'acquisition rapide des mouvements.

**Vendredi 13 avril – 14h à 18h**

**2/ Qui transmet à Qui ?**

### **Introduction**

**Alice Champagnac**, directrice de Musique et Danse en Côte d'Or, présidente de la commission danse de la fédération Arts vivants et Départements.

### **Synthèse de l'enquête des ADDM « Les actions menées dans le domaine de la danse hip hop dans le réseau des structures départementales ».**

#### Paysage du hip hop dans les départements

Informations peu détaillées (et non pondérées par le nombre d'habitants par département) mais à partir desquelles on peut quand même décrire quelques grandes lignes. On trouve en moyenne par département :

- environ 1 compagnie professionnelle, parfois 1 ou 2 en voie de professionnalisation
- environ 3 compagnies amateurs

mais avec :

- de grandes disparités entre les départements : 0 à 6 compagnies professionnelles ; 1 à 20 compagnies amateurs
  - des chiffres plus ou moins fiables selon le degré d'investissement de ce milieu par les AD (donc en général, nombre plus élevé quand l'AD est plus investie et le repérage plus fin)
  - 20 formateurs, dont une majorité rémunérés (77% en moyenne)
- mais selon les départements :
- 3 à 112 formateurs
  - et 50 à 100 % d'entre eux rémunérés
  - 24 structures d'enseignement (0 à 80 !)
  - 3 ou 4 structures ressources

- on ne sait pas si les formateurs font partie d'une compagnie : quel lien entre enseignement et pratique ?

- milieu clairement en voie de professionnalisation, pour l'enseignement notamment (cf. rémunération ; à affiner car on n'a pas d'éléments sur la forme de ces rémunérations . Il faudrait les référer à l'enquête de la DMDTS)

### Actions des ADDM depuis 2004

Sur 20 ADDM ayant répondu au questionnaire :

- 14 font de l'information et du conseil (ce qui montre qu'on peut facilement s'ouvrir au hip hop dans ce domaine sans moyens supplémentaires)
- 11 mènent des actions de sensibilisation
- 10 interviennent en milieu scolaire sur cette esthétique, souvent dans le cadre d'un dispositif plus global (non spécifique au hip hop) en direction du milieu scolaire
- 8 ont organisé au moins 1 formation de formateurs depuis 2004
- 9 ont organisé au moins 1 formation en direction des amateurs
- 6 font de l'aide à la diffusion (spectacle plus que battle)
- 5 font de l'aide à la création (presque les mêmes que pour la diffusion)

Les éléments budgétaires sont trop peu nombreux pour permettre une réelle analyse. On peut tout de même indiquer que les ADDM consacrent 430 à 113 500 euros par an à leurs actions en danse hip hop, soit une moyenne (peu significative vu les écarts) de 21 900 euros par an et par structure.

- le hip hop est pour l'instant un domaine assez peu investi par les ADDM et quand elles le font, c'est depuis peu de temps, sauf dans quelques départements "pilotes" : 22, 95, 84

### Les formations de formateurs

Concernent 8 ADDM : 22, 24, 29, 57, 88, 91, 94, 95 (soit 4 régions).

Les propositions existent essentiellement depuis 2004.

Volumes horaires en général faibles, jusqu'à 5 jours par an, sauf : 52h dans le Finistère, 138h dans le 91, 54 à 108h dans le 95.

La difficulté essentielle rencontrée dans la mise en place de ces formations est relative au public : très hétérogène, majoritairement amateur, pas toujours facile à motiver, en particulier sur le long terme (pas de grande conscience des enjeux de leur part)

Le public est touché soit quasi en direct et par le bouche à oreille, soit via les employeurs. Le relationnel compte beaucoup. Réseaux socioculturels souvent cités.

3 ADDM sur 8 ont dû annuler des formations faute d'inscrits.

- public diffus, pas du tout institutionnel, qui s'appuie sur le relationnel. D'où la nécessité d'un travail de fond en amont, pour le repérage des structures et des acteurs et d'une forte présence sur le terrain. Gros investissement en temps nécessaire.

- l'échelon départemental est sans doute le meilleur pour ce travail de terrain mais le "niveau de rentabilité" est difficile à trouver car la formation de formateurs en danse hip hop concerne peu de personnes, ce qui incite au regroupement au moins interdépartemental, or les gens s'investissent peu donc se déplacent difficilement...

- malgré tout, ce type d'action dynamise les échanges et les réseaux et permet une prise de conscience des enjeux de la formation de formateurs ; il donne aussi une reconnaissance au milieu du hip hop. Donc c'est difficile mais utile !

## **Etat des lieux de l'enseignement de la danse hip hop en Essonne**

présentation Laura Jouanne, chargée de développement des danses urbaines à l'Adiam 91

### Préambule

Le regard porté ici, celui de l'Adiam, se veut être comparable à celui porté sur les autres disciplines artistiques ; cette lecture interroge donc prioritairement les problématiques de la pratique amateur, de la transmission et de l'enseignement, de la création et de la diffusion.

En effet le thème de cette rencontre est l'enseignement mais on ne peut séparer transmission et création-diffusion ; l'Adiam 91 s'est préoccupé depuis 10 ans de la matière

artistique, de la pratique et n'a pas abordé ce secteur uniquement par le biais de la transmission. Les acteurs du hip hop circulent à travers les 3 champs. De plus, le lien entre actions culturelles (rapport au public) et diffusion se fait de façon évidente pour les danseurs hip hop.

En 1999, dans le cadre de ses nouvelles orientations politiques en matière culturelle, le Conseil général de l'Essonne propose de « mieux identifier ces pratiques chorégraphiques hip-hop et d'instaurer un véritable accompagnement professionnel pour ces jeunes souvent peu structurés en termes d'administration de compagnies ».

Mesurer les évolutions du secteur à l'échelle départementale

Resituer les enjeux de cette pratique artistique et dégager les pistes de travail pour les années futures

### Rapide historique

#### 1995 / 1999 : la découverte du secteur

En 1995, pour la 4<sup>ème</sup> édition de *Danser en Essonne*, un groupe de danse hip-hop est sélectionné : les *Wanted* de Massy.

Sur cette période, plusieurs compagnies sont également repérées sur le département : *Y-Kanji* de Viry-Châtillon sera notamment programmé aux *Danses de printemps* en Essonne en 1999 (manifestation en faveur de la danse contemporaine, organisée par l'Adiam 91 et le regroupement de théâtres et centres culturels qui deviendra *le Collectif Essonne Danse*).

#### Mai 1999 / juin 2002 : le lancement de la mission « danses urbaines »

La création d'un poste de chargé de développement danses urbaines conduit à la mise en œuvre d'actions de repérage ciblées dans cette discipline et/ou d'accompagnement des initiatives permettant de faire connaître et de valoriser cette pratique :

organisation de plusieurs événements, portés par des associations et accompagnés par des collectivités locales : tremplins, festivals et battles (*Break Arena Gladiator* de Grigny en 2000, *Coupe du Monde de Danses Hip-Hop* à Massy et *Session 2 style* à Athis-Mons depuis 2001) l'Adiam intervient essentiellement dans des actions de formation stylistiques faisant appel aux pionniers, principalement américains (Storm, Popin Pete et Sugar pop des Electric Boogaloos, Popin Taco, Brian Green ...)

quelques actions d'accompagnement des groupes (avec notamment la compagnie Choréam)

Septembre 2002/2006 : des actions et des outils pour la mise en place de politiques territoriales pérennes

- décembre 2002 : lancement des **Rencontres internationales de danses urbaines en Essonne**

Objectif premier : **féderer les dynamiques et les énergies, de provoquer des actions communes et des rencontres artistiques.**

Cette dynamique de projets artistiques donne lieu à **plusieurs événements fédérateurs** :

- *Original B.boy contest 1* de Brétigny-sur-Orge en 2002
- *Être(s) urbain(s) dansant(s) : les danses urbaines en Essonne* - résidence création de la compagnie Articulation - octobre 2003 / décembre 2004
- *Rencontre européenne de Street Dance* (8 compagnies présentes), tournée de la compagnie sud-africaine *Via Kathelong* et soirée *Free-style* de Palaiseau en 2004

- réalisation de plusieurs **documents de synthèse** : *Les Danses urbaines en Essonne* en décembre 2003, une étude sur la *Transmission en danses urbaines* en juin 2004, *l'État des lieux de la danse en Essonne* en mars 2005
- réactivation d'**actions en faveur de l'emploi et de la qualification** des intervenants (stage danses urbaines : *Styles et analyses* d'octobre 2004 à mars 2005)

## Etat des lieux

### La pratique amateur, son accompagnement, son encadrement

- Près de 3000 danseurs recensés à l'échelle départementale (estimation basse)
- Public concerné : adolescent (65%), enfants (26%), adultes (9%)
- Plus de 80 structures sur 177 lieux d'enseignement danse sur le département très majoritairement associatives
- Environ 70 professeurs de danse hip hop enseignant en Essonne
- Près d'une vingtaine de groupes constitués et autonomes répertoriés (1ère discipline chorégraphique en nombre de groupes)

### La création professionnelle

3 compagnies en danse hip hop subventionnées par le Conseil Général de l'Essonne en 2006

- Collectif la Rualité, Bintou Dembelé
- Compagnie Quality street, Nasty
- Compagnie Articulation, Zaza Disdier

### Le Collectif danses urbaines en Essonne

Né en mars 2005 de la rencontre de villes, d'associations et d'artistes présents sur le département de l'Essonne, ce collectif a pour vocation d'être un lieu d'échange, de réflexion et de valorisation des danses urbaines.

engagé dans une meilleure reconnaissance de ces danses sur le département, le collectif intervient dans :

- la mise en réseau des partenaires
- la réflexion autour de la création, de la diffusion, de la transmission et des politiques publiques
- le partage d'expériences, l'organisation de débats et des rencontres autour d'évènements (organisation de plateaux pour les jeunes compagnies de l'Essonne)
- l'ouverture à l'interdisciplinarité des cultures urbaines (danse/graf/rap/théâtre...)

Sur la saison 2005/2006, 3 soirées "danses hip hop...sur un plateau" sont programmées afin de découvrir l'univers et les projets de 4 compagnies essonniennes.

- 4 villes : Morsang-sur-Orge, Évry, Viry-Chatillon, Saint-Germain-lès-Arpajon
- 4 compagnies : Collectif la Rualité, Espacedessence, Hip hop Sodi show et Slam Danse compagnie

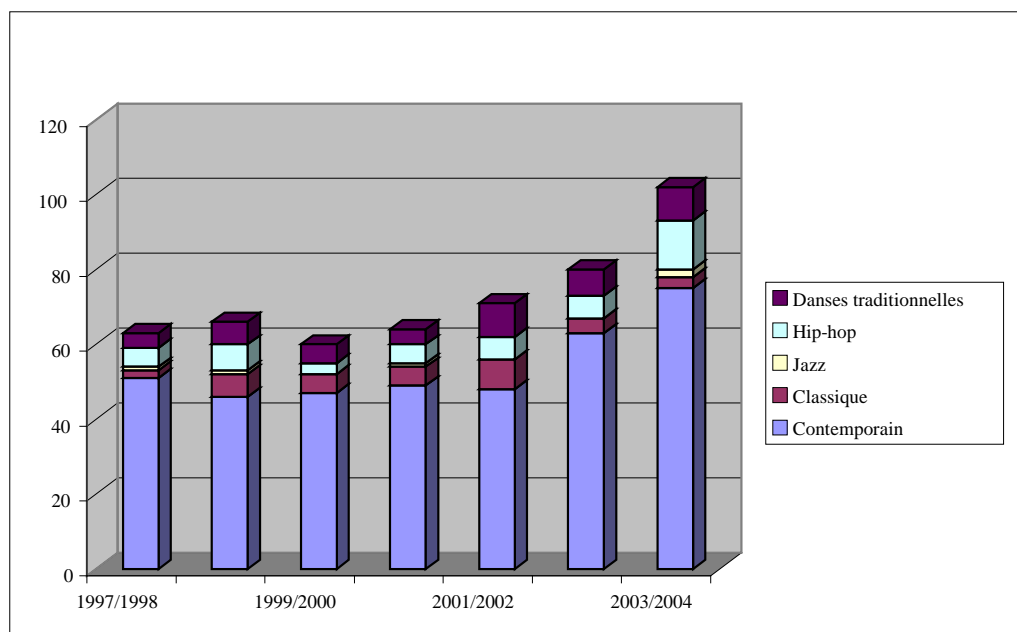
### La diffusion professionnelle

Les Rencontres internationales de danses urbaines en Essonne

- Fédérer les acteurs
- Ouvrir sur l'interdisciplinarité
- Ouvrir sur la diffusion internationale

## Une augmentation de la diffusion de la danse hip hop

Répartition de la diffusion par discipline



### Festival des Rencontres internationales :

de 6 représentations en 2002 à 19 représentations en 2006

### Près d'une vingtaine de manifestations en Essonne par saison

*Session 2 style* à Athis-Mons

*Antigravité* à Draveil

*Intensif Break Battle* à Dourdan

*Festival Mix'Cité* à Épinay-sous-Sénart

*Urbaines attitudes* à La Norville

*Break Arena* à Grigny

*Coupe du monde Humanitaria* à Massy

*Hip hop vibrations* à Saint-Germain-lès-Arpajon

## 2.1/ Les formateurs / animateurs face à leur public

Témoignage de danseurs / transmetteurs ayant suivi une formation de formateur

Intervenant : **Mic Guillaume**

Modératrice : **Anne Minot**, chef du bureau de l'éducation et des pratiques artistiques et culturelles à la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

Anne Minot souligne en préambule l'évolution de la conscience de la transmission

### **Témoignage de Brice Bernier,**

chorégraphe Cie KLP, Nantes et formateur

#### Son parcours :

La compagnie existe depuis 2003, professionnelle depuis 2005.

Il a commencé à danser tout seul vers 8 ans. A 16 ans il est allé prendre des cours avec Yasmin de la cie HB2 et s'entraînait tous les jours.

Il y a 6 ans, il a entendu parler d'un Diplôme d'Etat en danse hip hop, l'a attendu mais le DE n'est jamais sorti...

Il est donc allé en « Staps » mais on n'a pas pris sa pratique du hip hop au sérieux.

Il voulait continuer à se former pour aller plus loin en passant le Brevet d'Etat mais pour des problèmes d'argent n'a pu suivre que le tronc commun, mais la formation était trop succincte.

Il a profité du flou juridique sur le hip hop (tout le monde peut enseigner) pour enseigner.

Il a ouvert une section de danse hip hop dans une structure sociale, où 15h de cours par semaine sont dispensées par 6 intervenants.

A suivi une formation de formateur à Musiques et Danses en Bretagne.

Yasmin lui a transmis le besoin du voyage pour rencontrer d'autres styles et d'autres personnes.

Donc à plusieurs danseurs, ils sont allés aux USA où ils ont découvert d'autres pratiques (cercle, rue), là bas peu de danseurs donnent des cours dans des salles.

De retour à Nantes, ils montent la compagnie KLP, font la première partie de Vagabond, gagnent le tremplin d'Art Rock (St Briec) et là se rendent compte qu'ils peuvent et veulent devenir professionnels.

Il donne des cours parallèlement à son travail de création.

#### Ses constats sur sa pratique de formateur :

Il soulève le problème que les danseurs qui s'entraînent ne sont pas ceux qui vont dans les cours. Dans un centre socio-culturel on est plus animateur que professeur à la différence des écoles de danse.

Il ne veut pas enseigner aux trop jeunes (commence à 10 ans) car il ne connaît pas les conséquences physiologiques.

Les plus motivés de ses élèves passent dans une pratique amateur de rue.

Il y a 80 à 90 % de filles dans les cours, donc il doit s'adapter à son public (surtout pour les figures au sol qui sont trop physiques).

Il est difficile de trouver les bonnes méthodes pédagogiques même si la "première génération" a déjà fait un travail.

Il n'existe pas de vocabulaire hip hop, il faudrait poser des fondamentaux. C'est le projet "1<sup>er</sup> pas" de KLP de cette année qui définit les bases en repartant de l'historique et en lien avec les pionniers américains.

Brice souligne la chance qu'il a d'avoir une activité de création en compagnie parallèlement à la formation.

**Anne Minot :**

Vous avez été formé par la première génération, très vite vous avez enseigné, avec une envie de continuer à vous former. On remarque dans votre parcours un rapport fort aux danseurs américains.

**Brice Bernier :**

Il existe une danse française et une danse américaine

**Anne Minot :**

C'est la culture que vous allez chercher aux USA ?

**Brice Bernier:**

Il y a une danse au service de la culture et une danse au service de la scène, deux choses différentes.

La cie KLP fait des actions de sensibilisation autour de la diffusion, c'est une grosse demande. Nous ne sommes pas en lien avec les autres compagnies de l'Ouest.

**Anne Minot :**

Le problème pour l'Etat, c'est que les compagnies ne se regroupent pas.

**Mic Guillaumes :**

Comment tu enseignes ?

**Brice Bernier :**

Au départ on leur apprenait des chorégraphies, mais on s'est rendu compte qu'il y avait des incohérences dans le passage aux différents styles. On a découvert aux USA qu'il y avait d'autres techniques (le rebond pour le top rock, en lock l'énergie disco...) des énergies différentes qui sont à l'origine des danses.

**Mourad Merzouki :**

Ce n'est pas une bonne idée de parler du style américain car là bas c'est aussi flou, il y a des discordes entre l'Est et l'Ouest.

Il faudrait définir des bases mais tout le monde n'a pas les mêmes termes.

Aujourd'hui les danseurs / les chorégraphes sont dans une période où les choses peuvent être définies, sont prêts à arrêter des termes de bases (qui pourraient servir à un diplôme).

Aux USA, ils sont envieux de la situation française : de la création scénique, des cours...

**Mic Guillaumes :**

Ce qui est important dans une figure c'est ce qui la construit, les composants du mouvement, la sémantique et la symbolique du mouvement, le nom originel ce n'est pas le plus important.

**Muriel Aubert :**

C'est important de connaître l'histoire du hip hop mais il faut la mettre en perspective par rapport à l'histoire en général.

**Anne Minot :**

Il y a un besoin de revenir aux sources pour mieux comprendre.

## **Témoignage d'Abdou N'Gom,**

danseur ayant suivi la formation de formateurs de l'ADIAM 95

### Son parcours :

Il rencontre le hip hop en 98 aux rencontres urbaines de la Villette.

Il commence par prendre des cours en banlieue mais veut aller plus loin et va à Paris dans l'école de Tony Mascotte.

Il est repéré comme danseur et intègre un groupe.

Il a commencé par danser et très vite s'est mis à enseigner après son travail en journée dans un collège.

Tout cela entre 99 et 2005.

### Ses constats sur sa pratique de formateur :

Au début, il "formatait" ses élèves, « on fait comme le prof ». Peu à peu, il sent qu'il s'essouffle, qu'il tourne en rond. Il cherche les solutions sans les trouver

En 2005, il voit une annonce pour une formation de formateur dans le 95, avec des noms connus (Stéphanie Nataf, Sébastien Lefrançois...), il est retenu à la formation.

Cette formation a été pour lui une découverte, une transformation, un réel bouleversement. Il s'est opéré un changement dans sa manière de danser, de penser et d'enseigner. Il y a des fondamentaux communs à toutes les danses (qualité de mouvement...) et il y a les spécificités de la danse hip hop.

Avant la formation, il ne préparait pas ses cours, c'était free style.

Pendant la formation, il se rend compte que les cours se préparent, que pour faire un tracks il y a des préparations particulières du corps. Il faut travailler les fondamentaux.

Après la formation, ses élèves ne font plus comme lui, ils apprennent à comprendre le mouvement. On n'enseigne pas n'importe quoi, n'importe comment et à n'importe qui.

La relation professeur élève va commencer à changer, elle va être plus ouverte.

### **Mic Guillaumes :**

Dans la formation, quelle relation vois-tu entre l'artistique et le pédagogique ?

### **Abdou N'gom :**

A mon sens, l'histoire de l'enseignement s'inscrit dans celle de la création. Les pionniers ont été inspirés par d'autres. Par exemple, la pop, le boogaloo sont influencés par le mime.

Dans la formation, il y a la pédagogie, les fondamentaux, les processus, les matières, mais aussi l'apport artistique : une relation entre l'artistique et l'enseignement.

Au début de la formation (qu'il a suivie en 2005) les stagiaires ont dû monter un solo et le transformer au fur et à mesure avec les notions qu'ils apprenaient (notion d'espace, de poids...), à la fin de la formation Stéphanie Nataf a fait une danse commune avec tous les solos et donc ils ont abordé l'artistique.

### **Mourad Merzouki :**

Je suis d'accord avec l'idée qu'il faut changer les cours progressivement. Ce qui motive les jeunes à prendre des cours, c'est le spectacle final.

### **Abdou N'gom :**

Avant je dansais en force, à fond, j'étais dans la forme. Avec les outils de la formation j'ai changé ma danse. J'ai découvert qu'en prenant le temps de danser, on donne aux gens envie de regarder, on développe sa danse.

## **Témoignage de Miguel Nosibor,** danseur chorégraphe, formateur

### Son parcours :

Il a connu le hip hop dans les années 80 à Aubagne (Bouches du Rhône), les concours de danse, à l'époque il n'y avait pas beaucoup de monde.

Il a aussi vécu le creux de la vague en 1988. On n'est resté que quelques-uns à danser. Mais on savait qu'à Paris, il se passait réellement des choses.

Il a pris de cours de danse jazz car il n'y avait pas autre chose mais il avait peur de perdre ses qualités de danseur hip hop. Il a également fait un peu de classique et de contemporain ce qui lui a permis de découvrir qu'il existait beaucoup de chemins. Il a appris d'autres possibilités de danser et l'ouverture sur plein de choses.

Il a travaillé dans une compagnie de danse contemporaine pendant plusieurs années mais a toujours gardé des connexions avec la rue, sur ce qui se faisait en urbain. Il a donc très facilement pu dans les années 90 réintégrer le mouvement hip hop.

### Ses constats sur sa pratique de formateur :

Il adore transmettre, donner.

Dans les cours, le public est très divers, c'est ce qu'il aime. Il voit comment il peut donner des choses que chacun avec ses différences peut prendre. Il cherche par quel chemin, il peut transmettre des technicités à un public différent.

Il donne des cours uniquement à Aubagne pour pouvoir voir l'évolution des élèves sur plusieurs années.

Le travail de professeur de danse est un vrai métier quand on prend conscience qu'on a à faire à des personnes sensibles. Il faut comprendre les enfants, d'où ils viennent, leurs besoins, comment ils reçoivent les choses. Tous les trois mois il fait un bilan pour savoir où ils en sont et comment réajuster.

### **Anne Minot :**

Mais cela suppose du temps. Seuls les cours réguliers permettent cela.

### **Miguel Nosibor :**

Oui, c'est pourquoi j'ai voulu garder des créneaux de cours sur Aubagne, pour suivre mes élèves. Le travail de professeur de danse est un vrai boulot. Quand on est devant des enfants, on se dit qu'on doit faire attention à ce qu'on fait et à ce que l'on dit.

La force d'une formation de formateur, c'est de permettre d'acquérir les outils qui aident à véritablement enseigner.

### **Mic Guillaumes :**

Demande comment il arrive à tout faire : chorégraphe, formation, cours réguliers ?

### **Miguel Nosibor :**

J'ai formé des personnes qui peuvent le remplacer sur les cours quand il est en déplacement. Il a la chance d'avoir un noyau dur de danseurs près de lui. Il les pousse à aller vers l'extérieur, découvrir d'autres personnes, se former avec d'autres.

### **Abdou N'Gom :**

Avant la formation, les gens lui disaient qu'il ne pourrait pas vivre de l'enseignement, après il a compris que c'est un métier. Il ne se voit plus arrêter la danse, il aimerait ouvrir une école.

**Vincent Gaugain :**

A Aulnay, il y a des danseurs qui ont un parcours de 10, 15 ou 20 ans. En parallèle à cela, il y a une réaction émanant du terrain suite à l'étude de la DMDTS.

Nous voulons accompagner l'institution par rapport aux besoins en formation. Ce besoin existe car la demande du public est croissante, notamment chez les filles. Les garçons accèdent à la culture hip hop autrement (vidéo, etc.)

Face à des demandes qui apparaissent dès l'âge de 7-8 ans, la connaissance des publics est très importante (éducation populaire), aussi importante que les connaissances en biomécanique. En effet, elle permet de prendre en compte les caractéristiques sociales, culturelles, culturelles, des publics.

Parmi les gens qui ont 10, 15 ou 20 ans de danse hip hop derrière eux, certains ont des BAFA, des BEATEP, des DEFA, ou des formations en sociologie.

Et il faut interroger la place de la rue et de la pratique populaire aujourd'hui dans le hip hop. Il faut interroger le cadrage qu'a eu l'institution dans d'autres disciplines. Après l'euphorie des années 95, nous voulons garder les valeurs du hip hop, celles de la Zulu Nation et d'Afrika Bambatta. Ce qui émerge du mouvement hip hop, c'est une conscience.

On veut organiser les Etats généraux de la danse hip hop en France. Mais elle se structure déjà aussi au niveau des festivals hip hop.

Un danseur hip hop transmet, crée, est en lien avec les jeunes, les écoles, les professeurs. On veut nous créer les cadres, or les cadres, nous les avons toujours créés nous-mêmes. Nous demandons une démarche de co-construction.

**Mic Guillaumes :**

Il existe quelque chose de fort dans la culture hip hop. Les acteurs veulent être actants. Dans les stages, le stagiaire est actant.

**Vincent Gaugain :**

C'est une différence entre la danse hip hop et la danse contemporaine. A la base, dans le hip hop, il n'y a pas de chorégraphe. Un groupe fait ensemble, même si des personnalités vont se dégager.

**Christophe Appril :**

Mais peut-on dire que les valeurs du hip hop, c'est ceci ou cela ?

La réflexivité du milieu sur lui-même est un signe de maturité. C'est quelque chose de fondamental.

**Miguel Nosibor :**

Je fais assez confiance aux jeunes qui cherchent les racines de leur danse hip hop, mais veulent aussi réinventer. C'est important. Même pour nous, cela nous relance : que faire de cette appartenance ?

**Mic Guillaumes :**

n'est pas d'accord sur la nécessité d'Etats généraux sans l'institution. C'est dans l'affrontement positif que l'on va pouvoir construire de nouvelles réflexions. On ne parle bien que de ce que l'on connaît. Rien n'est possible sans les hommes, ni sans les institutions. Une fois qu'on a dit cela, peut-être faut-il revoir le fonctionnement des institutions.

**Anne Minot :**

Il est important pour l'institution que le milieu se structure et ait une parole autonome. La reconnaissance mutuelle ne vient que si chacun sait exister.

**Mic Guillaumes :**

On ne peut pas renvoyer chaque fois les personnes à leur incompétence. Actuellement, des professeurs de hip hop ont envie de se structurer ensemble. L'échange, ça existe !

**Miguel Nosibor :**

Entre-temps, pendant que les choses se structurent, il faut vivre, exister. Il faut manger. Nous, les plus anciens, avons connu des galères et avons de la distance. A 25 ans, on a envie de réussir, de vivre et d'une certaine reconnaissance.

## 2.2/ Le Profil des formateurs / animateurs

### Présentation de la synthèse de l'enquête DMDTS sur les profils des formateurs

(étude sur 5 départements : Nord, Charente, Côtes d'Armor, Essonne, Rhône)

**Christophe Apprill et Aurélien Djakouane,**  
chargés d'étude laboratoire du SHADyC

**Virginie Bedotti** (service des pratiques amateurs à la DMDTS) situe le contexte de cette enquête : d'un côté il y avait une demande des formateurs et de l'autre un Diplôme d'Etat qui existe (en danse classique, jazz et contemporain) et donc s'il y a un DE en hip hop il sera obligatoire.

Les enquêteurs ont regardé sur ces 5 départements qui sont les formateurs, leurs employeurs et les besoins ainsi que l'impact sur une réglementation de la danse hip hop au niveau artistique, économique et juridique.

La commande de l'étude n'est pas une préfiguration à un diplôme.

L'objet – les conditions de l'enquête :

- objet précis : l'encadrement professionnel de l'enseignement
- perspective : la création d'une certification
- durée : 4 mois d'étude
- limite géographique : les 5 départements

Méthodologie d'enquête : recensement des structures qui proposent des cours, 213 recensées, 53 sondées.

70 entretiens et 110 questionnaires auprès des responsables de structures, des formateurs et des responsables institutionnels.

#### 1. Les conditions d'emploi des formateurs

les types d'employeurs :

structures d'éducation populaire (MJC)	52.8 %
les lieux de création / diffusion	15.1 %
lieux d'enseignement (écoles publiques, privées)	11.3 %
associations sans labels	11.3 %
services municipaux	9.4 %

(maison des jeunes)

#### activité principale des structures

culture et loisirs	60 %
diffusion / création	22 %
enseignement – formation	18 %

les cours de danse ne sont pas l'activité principale des structures de l'Education populaire (moins de 5 heures de cours par semaine)

Fort potentiel des lieux d'enseignement (plus de 5 heures de cours par semaine)

taux de satisfaction des structures de leur réponse à la demande en terme d'offre de cours

54 % de demandes satisfaites

46 % insatisfait dû à un

manque de moyen financier	56 %
manque de moyens techniques	35 %
manque de personnel diplômé	17 %

Les employeurs ont des problèmes pour ouvrir des cours de différents niveaux car les intervenants ne sont pas assez qualifiés donc font de l'initiation.

#### Les conditions de travail

66 % des structures n'ont pas de salle réservée à la danse.

Les meilleurs équipements sont dans les lieux d'enseignement

#### Critères de recrutement

- 35 % privilégie une expérience de professeur de danse
- 31 % privilégie un DE
- 17 % privilégie l'expérience d'interprète

- professeur et danseur : 2 métiers différents
- une logique de recrutement suivant les structures

- 45 % adopte la convention de l'animation
- temps partiel mal rémunéré

#### 73 % des employeurs sont en faveur d'une certification

Arguments pour :

- 40 % améliorer la qualité des cours
- 22 % sécuriser
- 22 % favoriser la reconnaissance professionnelle

Arguments contre

- 57 % évolution permanente du hip hop
- 67 % la législation actuelle n'est pas un frein
- 47 % une certification n'inciterait pas à développer les cours sauf pour les structures d'enseignement

#### Recrutement et diplômes

Critères les plus importants lorsqu'un employeur recrute un professeur de danse sont l'expérience d'enseignant d'un part (35,4 %) et le diplôme d'Etat d'autre part (30,8 %).

La multitude des diplômes et brevets de l'animation socioculturelle vient pallier un manque évident de certification dans le cas particulier du hip-hop. Faute de diplôme spécialisé, ces brevets attestent certaines compétences d'encadrement tout en instituant un autre cadre de référence.

Que les professeurs de hip-hop soient massivement non diplômés (44,4%) n'a rien d'étonnant en soi, dans la mesure où aucune réglementation ne l'impose et où aucune formation diplômante n'existe.

L'importance de ces brevets (25,9 %) traduit une nouvelle fois le nombre considérable de structures de l'Education Populaire dans l'organisation d'une offre de cours en danse hip-hop.

Mais il faut aussi mentionner le chiffre non négligeable de titulaire d'un diplôme d'Etat en danse (20,4 %).

## **2. Le profil des formateurs**

31 % de filles d'où le développement de la danse debout

3 générations :

- 29 % moins de 25 ans
- 54 % entre 26 et 35 ans
- 17 % plus de 35 ans

- 64 % sans formation professionnelle
- 18 % brevet jeunesse et sport
- 10 % DE en danse

Formation générale

- 27 % inférieur au niveau bac
- 39 % niveau bac
- 35 % étude supérieure

## **3. Enseigner la danse**

Vivre de la danse : un pari difficile

Pour une majorité des danseurs (55,8 %), les cours représentent la principale source de revenu.

Ceux pour qui les cours ne constituent pas la principale source de revenus (44 %) tirent principalement leurs ressources du spectacle (45,5 %).

Que les cours soient ou non la principale source de revenus, les formateurs semblent entretenir une forte proximité avec le monde de la création

### 3 logiques professionnelles

- ceux dont l'activité principale est l'enseignement mais qui ont une activité artistique importante professionnelle ou amateur.
- les danseurs qui complètent leur revenu avec des stages et des cours
- ceux qui ont une carrière dans l'animation socioculturelle (22.7 %)

### Des rémunérations contrastées

- moyenne 28 € net de l'heure
- ceux qui ont les cours de danse comme principale source de revenus, sont les moins bien payés.
- les danseurs professionnels qui donnent des cours ou des stages sont nettement mieux payés.
- la reconnaissance artistique prime. En n'étant ni validés par un examen ou par un parcours artistique, les compétences pédagogiques ne sont pas réellement valorisées en termes salariaux.

### un marché du travail à deux vitesses

- les structures de l'éducation populaire représentent les employeurs majoritaires (43,9 %). Les grilles tarifaires en vigueur dans le milieu de l'animation nivèlent par le bas les rémunérations des professeurs de danse.
- les lieux d'enseignement, les associations ou les lieux de création, plus sensibles à l'aspect artistique et à la qualité des enseignements, rémunèrent globalement mieux leurs professeurs.
- les structures de l'éducation populaires et les lieux d'enseignement ont tendance à offrir le moins d'heures de cours à leur professeur.
- les associations et les lieux de création offrent un volume horaire plus important.

### **4. Se former**

- une offre plurielle : brevets Jeunesse et Sports, formations "culture", écoles privées toutes les offres ont la même préoccupation centrale du DE : la protection des publics

### les ambitions divergentes des formations de formateurs :

- cadre de l'animation socioculturelle : animateur, spécialité hip hop
- intégration artistique : des préoccupations liées au corps, une exigence artistique
- un marché : défense de la culture (histoire, terminologie)

### Succès partagés des formations

- 82 % ont suivi un stage de formation dont
  - 51 % auprès d'un artiste
  - 20 % formation jeunesse et sport
  - 17 % formation culture (organisme culturel tel que les ad)
- formation surtout en perfectionnement technique
- réticence des danseurs à se former :
  - l'absence d'impact sur les rémunérations.
  - l'absence de retombée en terme de reconnaissance (51 % sont favorable à une certification pour acquérir une reconnaissance professionnelle)
  - des pressions exercées pour y assister.

### Qui forme-t-on ?

- Deux champs professionnels distincts qui mobilisent des compétences diverses, mais qui partagent la pratique de l'enseignement : ceux qui font le métier d'enseigner la danse, et ceux qui évoluent dans la sphère de la création.
- Clivage générationnel :
  - La première génération, ceux qui se sont blessés, les défricheurs, les « mouvementistes », porteurs d'une culture
  - La nouvelle génération, à la fois très individualiste (culte de l'argent facile, des battles, de la sportivisation). Plus lettrés, ils n'adhèrent pas pour autant aveuglement à la perspective d'un diplôme.

### **5. Positions face à un projet de certification**

Les professeurs sont la plupart du temps à la fois partisans et opposés à une certification.

#### Les partisans

- Un frein à la concurrence sauvage
- La limitation des risques d'accidents
- L'amélioration des connaissances techniques (les « bases »), pédagogiques, anatomiques, culturelles.
- Une reconnaissance : être considéré comme les danses à DE et être mieux rémunéré.

#### Les oppositions

- Conception essentialiste du hip hop

Diplôme contradictoire avec la culture du hip hop, sa pratique urbaine, « dans la rue » : son « authenticité » s'en trouverait trahie.

Il serait « contre nature » de l'enseigner dans des écoles. L'institutionnalisation de la transmission est perçue comme un frein à sa diffusion dans les quartiers.

Tout en étant eux-mêmes professeur en activité, ils jugent qu'un enseignement réglementé par l'Etat serait incompatible avec son caractère rebelle.

- clivage ethnique : elle est qualifiée comme une expression refuge pour les jeunes issus de l'immigration.

Evoluant dans un milieu de tradition orale, privilégiant le langage du corps à la conceptualisation, « les danseurs vivent la danse comme un refuge », mais aussi comme un « domaine d'excellence » où ils se reconnaissent à travers des codes qui ne sont pas ceux de la culture officielle.

Fascination de l'institutionnalisation.

- La question de la légitimité des intervenants est double :

Elle renvoie aux dissensions propres au milieu,

Elle exprime aussi le fossé culturel qui sépare le milieu hip hop des experts savants de la danse savante.

## **Conclusions**

Ces variables sociodémographiques attestent certaines évolutions récentes d'une partie du milieu de la danse hip hop, celle qui est confrontées à la régularité des situations d'enseignement. Population masculine parmi un métier majoritairement féminin, la domination demeure mais la féminisation progresse.

L'élévation du niveau d'étude resterait à affiner. Les danseurs les moins diplômés peuvent être sur représentés parmi ceux qui n'ont pas souhaité répondre à l'enquête. Cependant, l'élévation générale de l'obtention du baccalauréat en deux décennies se répercute sur l'ensemble d'une classe d'âge.

Les caractéristiques sociologiques battent en brèche l'image d'Épinal du danseur hip hop tel qu'il était présenté dans les années 1990 : un breaker tournoyant sur la tête, dont le niveau d'étude est inférieur au Baccalauréat.

Au final, il s'agit moins de resocialiser une population « en rupture de banc », que d'affirmer les atouts d'une culture urbaine dynamique, et d'ouvrir la voie à des carrières professionnelles ancrées dans les mondes de l'art.

Forte proximité entre les sphères de l'enseignement et de la création, mais constituent deux métiers distincts.

## **Débat**

Il existe des contrastes entre les milieux urbains et ruraux, évaluables avec d'autres critères...

L'enquête a également été conduite autour d'entretiens, notamment pour donner une voix aux acteurs en tant que tels sur la question de la nécessité d'une certification.

Les réponses sont complexes, par ailleurs le milieu témoigne d'une certaine lassitude quant à la question.

## Témoignage d'un formateur de formateur : problématiques relatives au public

Intervenant **Miguel Nosibor**

Projet de développement de la danse hip hop en Guyane avec Norma Claire : donner des moyens aux jeunes qui vivent là-bas de se développer et de structurer des choses. Il s'est agi d'imaginer une préformation de formateurs qui prendrait en compte la réalité locale.

Les 2 premières années : travail de terrain pour voir comment donner les moyens aux danseurs de se développer par eux mêmes.

Mise en place d'une pré-formation.

Travail de fond en amont avec des futurs employeurs pour que les jeunes puissent avoir du travail.

1<sup>er</sup> temps travail sur la pédagogie

2<sup>ème</sup> temps sur le terrain, dans leur propre quartier, un accompagnement sur leur lieu de travail

Le travail qui a été fait avec les employeurs est très important, leur parler des contenus de la formation, les faire venir pendant la formation. Cela permet de mieux considérer la formation de leur salarié.

**Mic Guillaumes** : précise que dans le Vaucluse les employeurs étaient associés à la formation et ils rémunéraient leurs salariés pendant la formation.

Samedi 14 avril – 9h30 à 12h30

### 3/ Les conditions de mises en œuvre des actions

#### 3.1. / Public, contenu, partenariat : les conditions d'une formation réussie

**Muriel Aubert**, directrice du centre de danse du Galion, centre ressource pour la pratique amateur hip hop

Témoignages : **Thierry Blouët**, directeur de l'ADIAM 91 (Essonne), **Cécile Reverdy**, directrice de l'ADIAM 95 (Val d'Oise)

Modérateur : **Mic Guillaumes**, danseur chorégraphe, Expert national DAE Ministère de la culture

Proposition de problématique : quel était l'état des lieux préalable avant la mise en œuvre des formations de formateurs au sein des différents territoires ?

**ADIAM 95 : Cécile Reverdy**, directrice

Vers 1999, un premier état des lieux sur l'enseignement de la danse hip hop en collaboration entre la mission danse et celle des musiques actuelles et en partenariat entre l'Adiam 95 et la DDJS permet de déceler les germes d'un désir de formation de formateurs en danse hip hop. Par ailleurs une forte demande de la part des employeurs, qui interpellaient les institutions à ce sujet. Une forte activité de pratique. Une forte volonté de la DDJS et de l'ADIAM à travailler ensemble.

Il y a alors une réelle difficulté à formuler les objectifs de la formation

Les acteurs attendent de l'institution qu'elle puisse les aider à trouver des formateurs capables de mélanger les aspects de transmission et de création.

En 2000, 1<sup>ère</sup> amorce par la mise en place d'un comité de pilotage regroupant la DMDTS, la DDJS, la DRJS, l'ADIAM qui recrute un coordinateur de ce comité.

Ce coordinateur a permis de mettre en relation les membres du comité de pilotage et les personnes consultées lors de l'état des lieux. Des formateurs et des employeurs sont ainsi associés au comité de pilotage, suivant l'ordre du jour.

Un directeur artistique et pédagogique, Mic Guillaumes, est nommé pour élaborer le contenu de la formation de formateur en étroite concertation avec le comité de pilotage.

Dans un premier temps une action-recherche (dispositif test) est proposée, se découpant en 2 x 4 jours. Le contenu avait été validé par les employeurs, les formateurs et le comité de pilotage. Elle doit servir de base à l'élaboration d'une formation plus longue..

### **Le Centre de danse du Galion d'Aulnay-sous-Bois : Muriel Aubert, directrice**

A son arrivée en Seine St Denis, en 1994, elle propose à la DDJS de mettre en place un IAconcours de danse (+ de 50 retours de compagnies dont la compagnie Choréam) lui permettant de rencontrer les danseurs hip hop. Elle a été séduite par le côté autodidacte et la gestuelle des danseurs.

A l'issue de cette action, malgré les appels du terrain, elle ne propose pas de débouchés futurs. Un constat vient très vite, le manque de lieux dédiés à la danse hip hop. Très vite elle monte un dossier dans ce sens.

Naît le projet du Galion répondant à des besoins de locaux et de pratique ainsi qu'à des besoins de formation : le lieu est ouvert à tous, amateurs et professionnels, jeunes et adultes.

objectifs :

- mettre à disposition des locaux
  - permettre l'ouverture à des publics diversifiés (rompre avec le système de cooptation pour l'apprentissage de la danse hip hop)
  - professionnaliser la pratique en la mettant sur pied dans un système économique
  - une volonté de croiser les publics, entre professionnels et les amateurs ;
- Une vraie rencontre artistique en découle.

### **ADIAM 91 : Thierry Blouët, directeur**

Préambule

La danse hip hop et le département de l'Essonne

-1999 : création d'un poste dédié aux danses urbaines

-Etats des lieux répétés

-Mise en place d'un fichier de danseurs et intervenants, repérage des cours

-2002 : 1<sup>ères</sup> Rencontres internationales de danses urbaines en Essonne proposant des stages techniques et des rencontres autour de la transmission

- Débats depuis 2002 dont en 2004 « Danse hip hop : de la cité à la scène ? » avec un atelier sur la transmission

- Formations techniques de 1999 à 2002

- Étude sur la transmission en 2004

L'AD est repérée par les acteurs comme une structure ressource et un lieu de conseils.

Une formation est donc mise en place permettant de développer un lien plus fin entre les employeurs, formateurs et l'AD.

**Mic Guillaumes :**

On constate qu'il s'agit d'une démarche personnelle dans le cas de Muriel Aubert contrairement aux deux ADDM.

De l'adéquation entre la demande et l'offre, un équilibre à trouver.

**ADIAM 95 : Cécile Reverdy, directrice**

Dans la pratique de la danse hip hop, il n'existe pas forcément de rapport frontal (enseignant / enseigné) ce qui est en opposition avec la conception habituelle de la pédagogie du mouvement..

A la suite de la recherche-action, début 2003, il est donc décidé de mettre en place 2 formations initiales de 108 heures chacune, sur 2003/04 et 2004/05 et une formation approfondie sur 2005/2006.

Le comité de pilotage est modifié. On y retrouve Bernard Kesch et Sébastien Lefrançois pour la pédagogie, des diffuseurs (la scène nationale et la scène conventionnée du Vald'Oise), et la chargée de mission danse de l'Adiam 91.

Suite à l'obtention de subventions du fonds social européen, de la DRAC et du CG 95, la première formation débute en septembre 2003. Afin de répondre aux trois objectifs de formation : situer sa pratique artistique, sa pratique d'enseignement et sa pratique culturelle, elle propose les contenus suivants :

- Lien avec la création : trois jours étaient consacrés à la création d'une pièce avec un chorégraphe.
- Travail sur les fondamentaux de la danse et analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé
- Pédagogie de transmission
- Contexte culturel

Un projet artistique était à construire sur l'année.

Lors de la session d'approfondissement, et compte tenu de la provenance très éclatée des stagiaires, une forme de tutorat a été organisée : par groupe de trois, 1 donne le cours avec ses élèves (ou ceux d'1 des 2) les autres évaluent selon une fiche d'évaluation élaborée en formation

L'ADIAM souhaitait permettre la formation de formateurs de danse hip hop en plaçant l'enseignement du hip hop dans des courants artistiques et en approfondissant la dimension pédagogique, alors que la DDJS avait pour objectif de donner aux danseurs hip hop un statut. A l'issue de cette formation initiale, la DDJS a élaboré un BPJEPS option hip hop et l'ADIAM a mis en œuvre la seule formation d'approfondissement.

Depuis deux ans, l'ADIAM poursuit la formation des formateurs en danse hip hop en la rattachant à l'ensemble des actions du plan de formation régional coordonné l'ARIAM Ile de France. Permettant autour de problématiques pédagogiques et artistiques (l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, l'éveil, l'initiation, l'atelier, etc.) de croiser les différentes approches esthétiques.

**Le Centre de danse du Galion : Muriel Aubert, directrice**

Le Centre de danse du Galion propose un projet artistique et culturel qui s'adresse à des enfants qui souhaitent danser.

En 1997 : des cours sont proposés. Le projet du centre de danse a fonctionné grâce notamment au lieu. Des événements sont organisés : stages dans d'autres disciplines (danse africaine, capoeira,...).

Une offre de formation voit le jour, dans un premier temps sur une logique d'ouverture et de réponse à la demande. Ce qui n'était pas encore a proprement parlé une formation de formateur, mais plutôt au cas par cas en fonction des besoins.

Dans le cadre du festival H2O organisé par Muriel Aubert, l'équipe technique et d'accueil du théâtre ont été déstabilisées par les compagnies de hip hop.

Par ailleurs, il a été constaté souvent un « surjeu » ou un manque de finesse dans l'interprétation des danseurs dans leur création.

C'est pourquoi il leur a été proposé de travailler avec des comédiens.

En 2001 : une formation de formateur a été mise en place avec Stéphanie Nataf et Nathalie Schulmann pour l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé.

L'année suivante, un metteur en scène a collaboré à cette formation.

En 2003, un besoin de formation sur l'environnement institutionnel se fait jour (intervention d'Agnès Wasserman du CND).

La formation prévoyait aussi une journée d'information pour les danseurs et l'institution sur les thèmes suivants : qu'est-ce que le hip hop ? Comment recruter un professeur de danse hip hop ?...

2004 : la rencontre avec Mic Guillaumes a permis de diversifier les contenus. De plus des questionnaires ont été remis aux stagiaires pour déterminer les axes futurs.

Deux sessions (2 X 24 heures) sont organisées dans l'année.

Muriel Aubert constate que le public s'est transformé. Il est de plus en plus pertinent et de plus en plus demandeur.

Le bouche à oreille semble être le moyen le plus adapté pour faire connaître une formation.

Les danseurs rencontrant des difficultés pour la prise en charge de leurs formations doivent parfois se les financer. Un travail de sensibilisation des employeurs a été mené. A ce jour, 50 % des stagiaires ont leur formation prise en charge par leur employeur.

Un partenariat avec Jeunesse et Sports a pu être élaboré et perdure actuellement.

### **ADIAM 91 : Thierry Blouët, directeur**

La formation de formateur interdépartementale (Seine-et-Marne et Essonne) avait un double objectif : qualifier et structurer l'emploi sur le territoire.

Les objectifs des opérateurs départementaux Adiam 91 et Act'Art :

- Le lien avec les lieux d'accueil : Conservatoire de Grigny (91) et Espace Cordier –MJC du Mée-sur-Seine (77)

Importance des responsables des lieux d'accueil mettant tout en place pour le bon déroulement de la formation

- Le lien avec les employeurs

- des entretiens ont eu lieu en amont avec chaque employeur et stagiaire
- une convention tripartite a été signée entre l'opérateur départemental – l'employeur et le stagiaire – référents nommés
- des rendez-vous avec les employeurs ont été organisés pendant la formation : soirée à Nangis, bilan afin de mettre en place l'accompagnement personnalisé des stagiaires.

Conclusion : une formation basée sur l'expérimentation et sur le rapport au terrain

## La mise en œuvre de la formation

### Cadre de la formation

- le conseil pédagogique

Composé de 4 danseurs, chorégraphes et formateurs reconnus, ce conseil a élaboré les contenus pédagogiques et les modes d'évaluation de la formation, validé ensuite par le comité de suivi.

- le comité de suivi

Il réunit les partenaires institutionnels de la formation : lieux partenaires, DRDJS et DDJS, DRAC, DMDTS, ARIAM, FFD, CG, préfecture, représentant des employeurs, collectif danses urbaines en Essonne ; il s'est réuni de novembre 2005 (présentation du projet), en mars et en mai 2006 (soit 3 réunions en amont) et un bilan à mi-parcours en février 2007.

### Quelques éléments de contenu

- la création collective (l'importance du passage par un processus de création)

Une création collective réalisée par Farid Berki et Olivier Lefrançois pour les stagiaires de la formation, a fait l'objet d'une diffusion lors de la soirée intitulée « Pleins feux sur...la danse hip hop » le samedi 20 janvier à la Bergerie de Nangis.

Ce projet souligne l'importance du passage par un processus de création qui permet de souder le groupe et de se questionner sur divers aspects : relations dans le groupe, rapport hommes-femmes, rapport à la matière...

- une mise en situation pédagogique

Afin que chaque stagiaire puisse bénéficier d'une mise en situation pédagogique avec de nouveaux élèves, un système de tirage au sort entre les stagiaires a été effectué afin qu'ils intervertissent leur cours; chaque stagiaire va donc aller donner un cours dans la structure d'un autre stagiaire et sera évalué par le professeur/stagiaire référent de la structure à l'aide d'une grille de lecture établie en concertation avec Olivier Lefrançois.

- la mise en place d'un accompagnement personnalisé

Un accompagnement personnalisé d'un projet à réaliser sur son lieu de travail de 5 heures sera mis en place pour chaque stagiaire à l'issue des 138 heures de tronc commun de formation s'achevant au mois d'avril. Le contenu du projet et le choix de l'intervenant seront réfléchis avec chaque stagiaire.

## Financements et mode opératoire

- les partenaires financiers :

Fédération Française de Danse – comité régional d'Ile-de-France

DRAC Ile-de-France

DRDJS

Conseil général 91 et 77

Ville de Grigny (91)

MJC Espace Cordier du Mée-sur-Seine

- la coordination logistique : gestion de salles, catering, suivi des présences, lien avec les partenaires institutionnels et avec les lieux d'accueil, suivi des fiches d'évaluation....

- une logique territoriale : travail avec les employeurs et les collectivités locales

## La formation 2006/2007 en quelques chiffres

### Structures des employeurs :

- 17 associations, MJC, MQ
- 3 services jeunesse
- 3 mairies
- 1 établissement d'enseignement artistique

24 stagiaires :

- Moyenne d'âge : 25 ans ( de 19 à 46 ans)

Niveau d'études élevé

5 niveau brevet des collèges ou BEP

6 niveau BAC

7 niveau BAC + 2 ou 3

1 BPJEPS

1 BAPAAT

2 DE

- Des statuts variés :

Une majorité de salariés vacataires

8 CDI

- Nombre d'heures :

De 2 à 26 heures de cours hebdomadaires

3 stagiaires employés aux 35 h

#### Finance

Budget global: 45 000 €

Opérateurs départementaux : 29 %

FFD : 29%

DRAC : 19%

DRDJS : 12%

Forfaits d'inscription : 9 %

#### Conclusion

Il est important également de continuer à accompagner, et fidéliser ce réseau d'intervenants qualifiés sur les 2 territoires.

Permet de mesurer l'évolution de la pratique.

Pédagogie de projet vis-à-vis des stagiaires, employeurs, partenaires institutionnels.

Le schéma départemental devrait aider à l'ouverture de cours de danse hip hop dans les écoles de musique et de danse.

Il est important de rappeler l'histoire pour éviter l'instrumentalisation de la culture hip hop.

**Cécile Reverdy** , directrice de l'Adiam 95:

La formation de formateur a été soutenue par le Fonds européen, la DRAC, la DDJS et le Conseil général du Val d'Oise. La majorité des stagiaires étaient franciliens, mais certains venaient de province. .

Une journée d'évaluation préalable à chacune des formations initiales a permis la constitution d'un groupe représentatif de la diversité des parcours des stagiaires. Cette première étape est un des éléments qui a évité l'absentéisme, le groupe s'autodynamisait. Une attestation signée de la DDJS et de l'ADIAM était donnée aux stagiaires à l'issue des 108 heures suivies.

En 2006/07 un noyau important de stagiaires issus des 3 formations a suivi la formation sur l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé. D'autres ont rejoint des formations du plan régional.

. La prise en charge des coûts pédagogiques par les employeurs a concerné environ 50 % des stagiaires, sachant que 2 tarifs étaient proposés. Un travail important de suivi des stagiaires a été consacré à l'exploration avec eux et leurs employeurs des possibilités de prise en charge par les Organismes collecteurs (CNFPT, UNIFORMATION)

**Muriel Aubert** , Centre de Danse du Gallion:

La DDJS subventionne à hauteur de 5 000 Euros le Centre de danse du Galion.

Le Conseil général de Seine-Saint-Denis subventionne surtout la création.

Le Centre de danse du Galion n'a pas l'assurance d'être soutenu dans le cadre du schéma départemental.

### **3.2/ Regard rétrospectif et prospectif sur la formation de formateur**

#### **Témoignage : Fouad Boussouf**

danseur, formateur, chorégraphe Cie Massala

Issu d'un milieu rural, en Champagne-Ardenne, il commence à danser et à transmettre son savoir aux plus jeunes

Il arrive à Paris, danse dans des groupes, devient enseignant autodidacte tout en prenant des cours. Il se remet très vite en question, par rapport à la transmission de la danse hip hop...

La pratique de la danse hip hop est née de la rue et il est encore aujourd'hui difficile de la transmettre.

Il existe un grand nombre de pratiquants par conséquent de transmetteurs, par rapport au nombre peu important de personnes qui s'engagent dans les formations.

Il est important de donner des outils techniques et pédagogiques aux formateurs, pour faire des choix assumés d'une certaine forme de liberté.

Il y a une majorité de filles dans les cours de danse hip hop.

Il faut partir des personnes ressources, de l'expérience des danseurs, pour ne pas décrédibiliser la formation.

Le champ pédagogique est fondamental pour savoir transmettre.

Le danseur hip hop souffre de clichés (baskets et casquette).

Il est important de déterminer dans quel objectif on forme les professeurs de danse.

Il y a un problème de reconnaissance du métier de professeur de danse hip hop notamment à cause de l'absence de diplôme. Il y a une envie de perspective professionnelle. La question de la structuration de la profession est importante.

Il est indispensable de se former pour répondre notamment aux risques sanitaires.

#### **Christophe Apprill :**

Il y a une nouvelle génération de danseurs hip hop lettrés, diplômés qui ont des revendications.

Beaucoup de danseurs rencontrés ont parlé de ce métier et des difficultés rencontrées.

#### **Mic Guillaumes :**

encourage à mettre en place des formations de formateurs.

Le jour où les danseurs hip hop seront formés, ils souhaiteront une reconnaissance de leurs compétences par le biais d'un diplôme.

#### **Mourad Merzouki :**

exprime ses difficultés à convaincre les danseurs de la compagnie pour qu'ils suivent des formations de formateurs.

**Mic Guillaumes :**

La constitution d'un groupe hétérogène n'est pas un problème.

Il revient sur l'histoire de la mise en place du diplôme d'Etat pour la danse classique, contemporaine et jazz.

Un travail réunissant les artistes et l'institution a permis d'élaborer le diplôme d'Etat.

Pour Mic Guillaumes, on ne peut pas enseigner sans avoir une expérience de danseur.

**Employeur d'une MJC :**

Il rappelle qu'il est important pour lui que le professeur de danse soit formé.

**Fouad Boussouf :**

Les danseurs hip hop ne forment pas une grande famille mais sont plutôt des individualités.

**Eléments prospectifs****Mic Guillaumes**

Le premier changement c'est qu'aujourd'hui il y a une prise de conscience de la nécessité de formation pédagogique des acteurs des danses hip hop. Il ne s'agit pas d'attendre non plus que les acteurs des danses hip hop s'organisent entre eux, mais de susciter, favoriser, participer à la mise en place de formation pédagogique comme temps de réflexion.

Nous avons construit des expériences fortes depuis 10 ans, des savoir-faire, mais il nous faut continuer à construire des évaluations et des critiques constructives.

Il y a urgence, et c'est la plus grande des urgences de construire ces formations en partenariat avec certains acteurs de la danse hip hop, des structures culturelles et artistiques, des partenariats inter sociaux et inter culturels (mjc, maisons de quartiers, employeurs, structures de formation...), inter départementales et régionales.

Si la formation est un droit nous ne pouvons laisser en jachère tout un pan des acteurs de la transmission en attente d'une auto organisation (formation et prévention traumatique, culturelle, psychologique et pédagogique, sociale...).

Il est indispensable de construire un corpus commun de références entre et par les différents acteurs pluriels des danses hip hop.

De ce fait il y a aussi nécessité que chaque formation soit coordonnée par un responsable pédagogique et artistique permanent afin d'organiser les liens indispensables entre tous les savoirs théoriques et pédagogiques, pratiques, didactiques et tous les intervenants ; faute de quoi nous tomberions dans une accumulation de savoirs verticaux, sachant qu'il n'y a pas à ce jour de formation initiale du danseur hip hop proposant une sémantique de la danse hip hop.

Tant qu'il n'y aura pas de formations et la constitution d'un corpus de référence commun, il ne pourra y avoir de véritables échanges et débats avec les institutions et l'état, mais aussi pas de certification possible, conçu dans une mutualité.

Comme le souligné Miguel Nozibor (danseur chorégraphe formateur), les formateurs de formateurs, intervenants dans les formations de transmission hip hop depuis 10 ans demandent un temps de réflexion, d'analyse, d'apports théoriques et pratiques sur leurs expériences. Aujourd'hui ils n'ont aucune réponse officielle à leurs demandes que j'accompagne. Si nous ne prenons pas en compte ces demandes de formateurs de formateurs, que seront les formations de formateurs hip hop ?

Je propose que sous la tutelle de la fédération des Arts vivants soit élaborée une modélisation type de contenus de formation (non pas un modèle) à adapter en fonction des publics locaux, en tant que cadre de référence. Par exemple 3 modélisations pourrait être élaborées : 50 heures de formation pédagogiques, 100 et 150 heures., en collaboration avec certains acteurs de la transmission hip hop, institutionnels, responsables de formation.

Ces modélisations pourraient être données aux structures désireuses de mettre en place sur leur terrain une/des formations pédagogiques.

Je propose d'autre part que la liste des formations de formateurs actuelles et de proche avenir soit diffusée par la Fédération.

### **Clôture des journées**

**Remerciements** à l'ensemble des intervenants, à Mic Guillaumes, à la commission danse de la fédération Arts vivants et Départements, Fabienne Arsicaud, coordinatrice, à l'Agence culturelle de Saint-Herblain et à l'équipe de Musique et Danse en Loire-Atlantique : Yves de Villeblanche, directeur, Elisabeth Le Pape, chargée de la danse, Anne Blaison, assistante danse, Marie Morrison, stagiaire.

**Transmission danses urbaines Hip Hop  
Revue Musique et Danse Rhône Alpes**

Nous pouvons nous souvenir des plus grands maîtres de la danse moderne qui, avant la dernière guerre mondiale dispensaient leur savoir de danse dans les quartiers les plus pauvres de l'Allemagne et des Etats Unis (Martha Graham, Isadora Duncan...). Après vingt années d'errance, ou de déserrance, la danse Hip hop a « envahi » le champ de la culture. Elle est diffusée dans les lieux scéniques et de l'art (scène nationale, théâtres, CNS de Paris...etc.). De ce fait elle doit être considérée comme un art de la représentation au même titre que les autres disciplines artistiques du corps. Telle en est la réalité en 2003.

« Tout ce qu'on ne fait pas en volant, on le fait en boitant » Freud

La virtuosité du corps dans la danse est au service de l'expressivité artistique. Il s'agit de convoquer les coordinations motrices fines et efficaces dans le champ poétique du mouvement. Et c'est à ce titre que la formation du danseur hip hop et la transmission de la danse hip hop doivent être prises en compte, c'est à dire dans le champ d'une virtuosité au service d'un imaginaire construit et multiple ; dans le champ d'une discipline artistique de la mémoire corporelle, dans le chant de l'art, de l'imaginaire et du symbolique.

Le corps du danseur classique, comme la main du pianiste, sont en perpétuelle tension et action corporelle performante. Enseigner le piano c'est entrer dans une poésie de la note, et donc, en préserver son objet, la main, par une attention kinésiologique particulière et perpétuelle. Cette attention en est la cause, pas le sens.

Aujourd'hui, la formation et la transmission hip hop n'est plus comme à la fin des années soixante dix, celle de l'autodidacte qui choisissait son maître par une empathie d'élite.

Tout comme la diffusion de la danse qui s'est déployée dans le champ de la culture et de l'art, elle s'est aussi déployée dans le champ de la mode et des médias, elle est un fait de la contemporanéité comme le sont d'autres disciplines qui mettent en jeu le corps poétique (le cirque, le roller danse, ...etc.) et non uniquement le corps moteur et performant.

Ainsi se pose le problème de la transmission pour un grand nombre d'amateurs, en n'oubliant point que tout amateur est un professionnel en devenir ou non, et que néanmoins la transmission d'un art à un amateur doit rester dans le champ de l'artistique comme expérience ineffable faute de quoi l'art ne serait plus qu'une discipline désincarnée.

Ainsi, aujourd'hui, s'il s'agit de préserver le corps de l'enfant, du danseur amateur et du danseur professionnel, car la danse hip hop est enseignée dans tous les lieux (MJC, quartiers, festival, conservatoire ...) il s'agit surtout de donner les moyens de compréhension, de savoir et d'expérience qui permettent de passer d'un mode modélisant techniciste construit par le regard béotien à une offre sensible et poétique du corps, préservant ainsi le squelette en favorisant l'expression, la créativité et le développement artistique des danses urbaines en modifiant les conditions d'exécution.

La transmission c'est de relier le mouvement du corps au geste chorégraphique, en lien avec la dimension imaginante, « imageante » et symbolique permettant de transcender la performance corporelle, à l'image de ce qui se pratique dans les grands lieux de formation du danseur et du pédagogue (écoles nationales, C.N.D, CEFEDM...).

Cette transmission ne saurait faire l'économie d'un corps et d'une pensée en mouvement qui se travaille par l'expérience créative permanente comme terrain de recherche et d'avenir, comme expérience qui pense et produit du sens, comme lieu d'invention de tonalités poétiques, comme « fait social total » M. Mauss.

Il est nécessaire, pour conserver l'acte artistique de la danse hip hop, qu'elle soit enseignée comme les autres danses, sans en reproduire la structure institutionnelle, c'est à dire en relation avec les œuvres d'art du monde dans une transmission mettant en lien permanent : culture chorégraphique, dynamique de création, processus et procédés de transmission artistique, culturel, outillage technique et méthodologique...

Historiquement nous pouvons constater que les danses actuellement enseignées dans le cadre des structures d'état proviennent toujours du peuple, de la terre, de l'espace public. Il ne s'agit donc pas d'opérer une exception pour les danses hip hop où se dessinerait une danse sociale et divertissante pour les couches populaires affichant un plaidoyer démagogique opposant culture savante et culture populaire.

La transmission des danses hip hop doit donc prendre appui sur un désir et un élan du savoir et de la connaissance, à la recherche d'un sens perdu, en reliaison de l'être à l'universel.

« J'aime la sensation qui organise la règle, j'aime la règle qui organise la sensation » G. Braque

Transmettre voudrait alors non pas reproduire uniquement une technique modèle et de prévention traumatique, mais un art de la contemporanéité en actes, en laboratoire de danseur ; en avoir un point de vue générique en dissémination: artistique, culturel, historique, phénoménologique, politique, social, théorique, anthropologique, méthodologique...pour une transmission complexe et non cumulative.

La formation de formateur en danse hip hop induit une méthodologie (créer du sens par une mise à distance du désir et de l'intérêt), une démarche qui permette d'identifier la danse, les arts, de se situer en tant que sujet, de se repérer dans les éléments constitutifs actuels et passés, dans l'avenir, l'étonnement et l'interpellation du monde.

Ce point de vue se concrétise dans un apport théorique et technique spécifique, point de vue en complexification. Les apports théoriques permettent d'inscrire la réflexion dans un champ conceptuel défini. Point de départ et développement permanent de la réflexion, il n'a pas pour objet d'enfermer celle-ci dans un cadre rigide ; comme point d'ancrage commun, il doit ouvrir à d'autres horizons. Il constitue le tiers médiateur entre l'histoire singulière de chaque danseur-transmetteur et les relations qui vont le lier aux autres, à un objet (théorique ou pratique), à une situation au sens large. Il s'appuie sur le principe de l'hétérogénéité. En ce sens la dimension méthodologique de la formation fonde sa raison d'être sur sa valeur éthique ; une dynamique non pas de remise en question mais de mise en question sur un long temps et non dans un zapping ambiant sans légitimité.

Il est donc indispensable de créer un espace où l'on se re-connaît et où l'on re-connaît pour mieux connaître s'il y a en face une position dialogique qui permette de garantir le développement d'une véritable pratique amateur et d'une véritable pratique professionnelle ; pratiques croisées permettant une circulation entre le champ culturel et le champ de la création où chacun, créateur, danseur-transmetteur, responsable institutionnel et politique, assume enfin leur champ de compétences et de connaissances au service d'une démocratie culturelle et artistique.

2003  
Mic Guillaumes  
Danseur chorégraphe  
Tel 00 33 (0)607257642  
mic-guillaumes@wanadoo.fr  
Expert danse Ministère de la Culture

**Enquête de l'ONASD (office nationale de l'action sociale décentralisée) sur l'ensemble des départements français: en 5 ans, augmentation de 15% d' enfants en danger psychologique et physique**

Préventions dans le cadre d'une formation

Tous les peuples dansent.

La danse et une activité symbolique, sensible et physique.

La danse relie passé et avenir, psyché pratique, réel et imaginaire, physicalité et symbolique, le sujet et le Monde.

On n'enseigne pas les arts de la tradition comme les arts de la représentation.

Dans le cadre des arts de la représentation (dont les danses hip hop/urbaines), on ne peut enseigner de la même façon les arts académique et les arts de la modernité.

D'autre part le corps du danseur d'aujourd'hui n'est plus le même que celui de nos pères (activités différentes, nourriture différente, références culturelles et symboliques différentes).

Les préventions :

Prévention psychologique :

Par la diversité des modes d'apprentissage permettant à l'élève danseur de construire ses propres références stylistiques, physiques, imaginaires, symboliques, dans un cadre référencé, développant ainsi un écart indispensable entre la danse du professeur et celle de l'élève.

Ainsi passer de l'imitation nécessaire et temporaire, enclosante, à la construction de ses propres références implicites ou explicites

En tant que stagiaire en formation, situer sa pratique d'enseignant de danse, programmer son enseignement en fonction de la diversité des publics et de contextes déterminés.

Prévention sociale :

Permettre à l'élève danseur d'envisager sa danse et son travail inscrit dans le champ de l'historicité et du social, orienté vers l'avenir. Il ne s'agit pas d'enfermer l'élève dans une seule référence sociale mais de mettre en lien et de tisser les multiples filiations avec le Monde dont il aura connaissance et compréhension.

Prévention traumatique et physique :

Par la connaissance sensible et vécue du schéma et de l'image corporelle., par l'organisation interne et externe du corps au cours de la formation, par la détonification musculaire contraire à la plasticité et à la virtuosité des danse hip hop et urbaines, par l'analyse théorique et analytique systématique des connaissances corporelles vécues, par les modes d'apprentissage diversifiés pour un même mouvement en fonction du corps de l'élève, par la création de grilles de lecture d'observation et d'analyse du corps en situation de danse et en développant une culture de la sensation, de l'énonciation notamment par l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé.

Prévention culturelle :

Evoquer, constater, prendre en compte et situer sa pratique d'enseignant de danse; programmer son enseignement en fonction du public et du contexte déterminé dans le champ d'un projet ; situer sa pratique d'enseignement et de danseur urbain dans le champ culturel à partir de repères historiques et esthétiques en filiation de la danse et des danses du Monde ; des arts qui l'origine.

Prendre en compte la diversité des arts urbains et des Arts pour le professeur et pour l'élève en favorisant pédagogiquement la rencontre avec les artistes, les spectacles, les œuvres de la danse et les arts en général.

Ainsi permettre au stagiaire en formation de connaître, comprendre et organiser les références culturelles nécessaires et indispensables au développement de son enseignement et de son art.

Mic Guillaumes - Danseur chorégraphe - Expert danse Ministère de la Culture – déc 2006