

ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES

Laboratoire du SHADyC

Sociologie, Histoire, Anthropologie des Dynamiques Culturelles

UMR 8562 EHESS-CNRS

Christophe Apprill

Aurélien Djakouane

LES CONDITIONS DE L'ENCADREMENT PROFESSIONNEL DES PRATIQUES DE DANSE HIP-HOP

Rapport d'étude

Marseille, le 30 mars 2007

Sommaire

Sommaire	1
Avant propos	3
Encart méthodologique	6
Chapitre 1 : Etat des lieux sur l'enseignement de la danse hip-hop.....	8
I/ L'autorégulation d'une profession par les employeurs : déséquilibres et perspectives	8
1.1 Le recensement des employeurs.....	8
1.2 Relativiser la domination des structures d'Education Populaire.....	9
1.3 L'offre de cours en danse hip-hop : bilan et perspectives	13
1.4 Des conditions de travail peu valorisantes.....	18
1.5 Recrutement, diplôme et perception des risques	22
II/Professeurs de danse hip-hop : « ils ne font pas que tourner sur la tête »	27
2.1 Un profil sociologique démystifiant.....	27
2.2 Vivre de la danse : un pari difficile	30
2.3 Danser, enseigner, se former	34
2.4 Figures de style	37
Chapitre 2 : La perspective d'un diplôme d'Etat	44
I/ L'avis des professeurs.....	44
II/ L'avis des structures	47
2.1 Une école privée.....	47
2.2 Quatre Maisons des Jeunes et de la Culture	48
2.3 Deux Maisons de Quartier.....	49
2.4 Un centre de formation	50
2.5 Des institutions culturelles	50
III/ La question des risques.....	52
Chapitre 3 : Les enjeux de la certification professionnelle du hip-hop.....	54
I/ Une danse de rue, des cours en salle	54
II/ Une vision néo-colonialiste	57
III/ Antagonisme Culture/Jeunesse et sports : la question des tutelles	59
Chapitre 4 : Le bilan mitigé des formations.....	62
I/ Des instances départementales prescriptrices	62
II/ Les effets paradoxaux des formations de formateurs	64
III/ Le déni des expériences locales	66
IV/ Former des professeurs ou des danseurs : un choix institutionnel décisif.....	68
V/ La lourdeur de l'actuel Diplôme d'Etat	71
VI/ Professeur de danse : une carrière?.....	73
Chapitre 5 : Quelques propositions en vue d'organiser une réglementation de l'enseignement de la danse hip-hop.....	76
I/ S'appuyer sur les structures en place	77
II/ Tenir compte de la diversité du milieu	80
III/ Un dispositif modulaire.....	81
Chapitre 6 : Résultats attendus	84
Conclusion.....	85

Bibliographie indicative	88
Liste des annexes	90
Annexe 1 : Le recensement des structures d'emploi par département.	91
Annexe 2 : Le questionnaire destiné aux structures.	96
Annexe 3 : Le questionnaire destiné aux professeurs de danse hip-hop.....	101
Annexe 4 : La liste des personnes interrogées.	106
Annexe 5 : La grille d'entretiens responsables de structure.....	106
Annexe 6 : La grille d'entretiens professeurs de danse hip-hop	110
Annexe 7 : Les tris à plat de l'enquête « professeurs de danse hip-hop »	111
Annexe 8 : Les tris à plat de l'enquête « structures »	118

Avant propos

Ce rapport présente une étude sur l'opportunité d'une certification professionnelle pour l'enseignement de la danse hip-hop, en réponse à la demande émise par le Bureau des Pratiques Amateurs du ministère de la Culture. Avant tout, et pour éviter certains malentendus à propos des résultats et des propositions présentés dans ce rapport, il nous semble primordial de rappeler l'objet de la consultation à laquelle nous avons répondu. C'est cette demande initiale qui fournit le cadre et les limites de ce travail.

« Face au développement important de la pratique de la danse Hip-hop en France et au regard de la législation relative à l'enseignement de la danse (art. L. 362. 1 du code de l'éducation), l'Etat, ministère chargé de la culture et de la communication, souhaite connaître les conditions dans lesquelles s'exerce l'encadrement professionnel des pratiques de danses Hip-hop afin d'envisager la création d'une certification professionnelle adaptée à ce secteur et d'en identifier les modalités de mise en place.

Le présent marché a pour objet de dégager - à partir d'un état de l'existant de l'activité d'encadrement des pratiques de danses Hip-hop et d'une étude analytique des besoins en matière de (1) qualification et (2) d'emploi dans ce domaine - l'impact juridique et financier (notamment pour les employeurs dont les collectivités territoriales) de la mise en place d'une réglementation de l'activité d'enseignement de la danse hip-hop. Il s'agit d'identifier les incidences engendrées par l'application d'un tel dispositif pour les salariés en activité et pour les entreprises du secteur.

Les départements privilégiés pour l'étude sont le Nord Pas de Calais, le Rhône, l'Essonne, la Charente, les Côtes d'Armor. »

Nous nous sommes tout d'abord attachés à recenser les structures qui dispensent un enseignement régulier ou ponctuel en danse hip-hop, afin de présenter un ordre de grandeur de l'offre, et de pouvoir interpréter son hétérogénéité. Ensuite, nous avons entamé un travail de terrain sur les territoires d'enseignement de la danse hip-hop, en rencontrant directement les acteurs concernés (professeurs de danse, danseurs, employeurs, responsables culturels). La méthodologie adoptée est caractérisée par la complémentarité des approches quantitatives (questionnaires) et qualitative (observations et entretiens). La matière collectée a enfin été analysée dans une perspective sociologique.

Cela étant, il faut préciser les limites temporelles et géographiques de ce travail pour en apprécier sa réelle portée. Le ministère nous a donné quatre mois pour concevoir et mener à bien cette étude. Ce temps extrêmement court, à la fois pour le recensement des données et pour l'analyse, conditionne largement une partie des réflexions qui sont présentées ici. De plus, et comme le stipule clairement l'objet de la consultation, la recherche s'est limitée à cinq départements. On distingue ainsi des zones plus rurales (avec la Charente et les Côtes d'Armor), d'autres plus urbaines (avec le Nord et le Rhône) et, enfin, la région parisienne (avec l'Essonne). Par conséquent, si les résultats de notre recherche tendent à une certaine représentativité de l'hétérogénéité qui caractérise l'offre de cours en danse hip-hop à l'échelle

nationale, il faut bien rappeler que les conditions temporelles imposées par le ministère n'ont pas permis de collecter des échantillons susceptibles une représentativité statistique indiscutable. Toutefois, et malgré ces conditions, l'attention que nous avons apportée au travail d'enquête assure l'équilibre et la pertinence de nos analyses.

Rappelons aussi que nos terrains ont spécifiquement porté sur la question de la professionnalisation du milieu de la danse hip-hop compte tenu des carrières qui sont habituellement concernées par l'application d'un diplôme d'Etat. La question centrale abordée ici se limite à la perspective d'une certification professionnelle qui, dans l'état actuel de la loi, équivaut à la création d'un diplôme d'Etat mention hip-hop. Il sera donc question d'examiner la faisabilité d'un tel diplôme à partir de l'analyse des besoins respectifs des professeurs et des employeurs, tout en resituant les logiques et les enjeux particuliers que le hip-hop impose à cette problématique. Dans ces conditions, la question du métier de danseur, du statut de l'artiste (interprète et/ou chorégraphe) apparaît hors cadre, et n'a pas vocation à être traitée dans ce rapport. Il en va de même pour l'ensemble des modes de transmission de la danse et de la culture hip-hop qui, la plupart du temps, prennent forme en dehors des institutions et des lieux traditionnels d'apprentissage, au sein de groupes hétérogènes et insaisissables de danseurs.

Comme l'exigeait explicitement l'appel d'offre, notre étude n'aborde que la question de la professionnalisation du métier de professeur de danse. Nous nous sommes donc prioritairement attachés aux conditions de travail des professeurs, à leur formation et à leur parcours, sans tenir compte des situations informelles de transmission de la culture hip-hop. Il va sans dire que nous ne préjugeons pas de l'importance de ces modes de transmission, mais compte tenu des conditions fixées par le marché public, notre champ d'action se limitait exclusivement aux contextes d'enseignement institutionnels de la danse hip-hop.

Cela dit, et au regard des limites que nous venons d'évoquer, ce rapport présente une analyse précise et argumentée de l'encadrement professionnel de l'enseignement de la danse hip-hop. Les données que nous présentons ici permettent de dresser un profil sociologique des professeurs de danse, ainsi qu'un descriptif détaillé des structures qui les emploient. En analysant les conditions de travail de ces professeurs, notre étude apporte un éclairage susceptible d'améliorer la compréhension de leurs besoins en termes de reconnaissance et de formation afin d'envisager plus clairement la question d'une certification professionnelle.

L'enjeu d'un tel projet s'inscrit dans un cadre plus large qui concerne à la fois le « milieu » de la danse hip-hop et celui des acteurs institutionnels qui travaillent à sa structuration. Au cours des années 1990, le hip-hop a été l'objet de multiples instrumentalisations, notamment par les politiques de la Ville (Faure, Garcia, 2005) tandis que sa légitimation comme pratique artistique s'imposait dans le champ de la création chorégraphique. Cette distinction banale entre le social et l'artistique tient une place fondamentale dans les débats sur la certification puisqu'elle pose la question des tutelles qui légifèrent au sujet de la danse. Le rapport de force contemporain place face à face les ministères de la Culture et celui de la Jeunesse et des Sports. Le premier détient l'expérience et les compétences pour statuer et

réfléchir sur l'instauration d'un diplôme d'Etat, bâti en référence au matériau danse et aux professions artistiques. Le second est bien implanté sur les terrains de l'enseignement des pratiques amateurs, quadrillés par le réseau dense des structures d'Education Populaire. Au-delà d'une analyse de cette confrontation, sur laquelle nous reviendrons, se pose les diverses manières de se saisir des dimensions multiples de l'objet danse. Cette question pose celle des compétences des acteurs censés y réfléchir, ainsi que les représentations à la fois historiques et culturelles qui alimentent et infléchissent nos analyses de la danse. Est ainsi posé le problème de la hiérarchie qui structure le champ de la danse et qui oppose le savant au populaire, l'artistique au social, la tradition de référence à l'invention contemporaine, les danses de représentation aux danses de participation, et une culture de l'esprit à une culture du corps.

Christophe Apprill et Aurélien Djakouane

Encart méthodologique

L'association de méthodes quantitatives et qualitatives nous a semblé la meilleure réponse à apporter pour circonscrire les multiples facettes de l'enseignement professionnel de la danse hip-hop. Cette double approche est l'unique condition pour effectuer une mesure précise de l'activité d'encadrement, de chiffrer les besoins en termes de formation et d'emploi, tout en appréhendant concrètement les difficultés et les réticences liées à la mise en place d'une telle réglementation.

Les résultats présentés proviennent de trois dispositifs d'enquête complémentaires :

- Un recensement téléphonique de l'ensemble des structures d'emploi par département (**Annexe 1**)
- Une enquête statistique avec un questionnaire destiné aux structures et un autre aux professeurs de danse (**Annexe 2 et 3**)
- Une série d'entretiens auprès des danseurs et des employeurs dont la liste figure en **Annexe 4**.

1. Le recensement des différentes structures. En établissant, pour chaque département, la liste des établissements qui proposent une activité de cours en danse hip-hop dans les cinq départements retenus, nous sommes parvenu à circonscrire de manière exhaustive l'offre dans sa diversité, notamment en pointant les différents types de structure (association, centre culturel/MJC, école de danse, compagnie de danse, club de gymnastique etc.). Pour mener à bien ce travail, plusieurs sources ont été exploitées : les recensements produits par les agences départementales musique et danse que nous avons actualisés, des listes provenant d'autres institutions culturelles (fédérations des MJC, Centres Léo Lagrange, fichiers des structures), des recherches sur les pages jaunes. Ensuite, chaque structure recensée a été contactée par téléphone.

2. Une enquête par questionnaires pour chiffrer l'activité d'encadrement, les profils des professeurs, et des structures, les besoins d'emploi et de qualification, la nature de l'offre, les rémunérations pratiquées, etc. Deux questionnaires ont été élaborés, un premier destiné aux structures d'encadrement et un second aux enseignants. Le premier questionnaire a été administré par courriel, courrier ou par téléphone, de sorte qu'il soit possible de toucher un nombre représentatif de structures pour chacun des départements présélectionnés. Le second questionnaire a été transmis, dans les mêmes conditions, aux différents enseignants soit directement, soit par l'intermédiaire de leurs structures d'emploi. Au total, nous disposons d'un échantillon de 52 questionnaires « professeurs » ; et de 53 questionnaires « structures ». La faible taille de ces prélèvements s'explique par la durée imposée de l'étude.

3. Des entretiens approfondis pour appréhender l'impact juridique et financier d'une certification professionnelle, les motivations et les réticences des

milieux professionnels (structures d'accueil et enseignants) et les répercussions sur les salariés et les employeurs. Une série d'entretiens longs, auprès des employeurs, des professeurs et des professionnels impliqués dans ce champ culturel (chargé de mission des agences départementales et DRAC, responsable de services culturels municipaux) a été réalisé dans chacun des départements. Au total, nous disposons de :

- 28 entretiens avec des professeurs et artistes de danse hip-hop
- 30 entretiens avec des responsables de structures (écoles, centres de formation, compagnies, MJC)
- 10 chargés de mission danse (ADDM, ADDIAM, Mairie, Jeunesse et Sports, Drac)
- 1 universitaire

Chapitre 1 :

Etat des lieux sur l'enseignement de la danse hip-hop

I/ L'autorégulation d'une profession par les employeurs : déséquilibres et perspectives

1.1 Le recensement des employeurs

A l'exception du département de la Charente, nous avons pu bénéficier du travail accompli par certaines agences départementales musiques et danses (ADDM 22, ADDIAM 91, Agence Musique et Danse 69...), les Fédérations des MJC ou Fédérations des Centres Léo Lagrange, notamment dans le Nord. Il se trouve que chaque département étudié a déjà entrepris une synthèse des activités Hip-hop (comprenant essentiellement la danse, le rap et le graff) qui fait état de la pénétration de ce qu'on nomme plus généralement les « cultures urbaines ». Ces institutions nous ont donc fourni certaines listes de structures qui proposent des cours de danse hip-hop, aussi bien pour le grand public que pour les professionnels. Nous avons complété et actualisé ces listes en prenant soin d'appeler chaque structure puis en faisant une recherche supplémentaire notamment à partir des pages jaunes. Ces listes nous ont ensuite permis d'envoyer nos deux questionnaires : le premier destiné aux structures, le second à leur(s) intervenant(s) en danse hip-hop. C'est aussi à partir de ces listes que nous avons pris une série de rendez-vous avec des responsables de structures et des danseurs.

A l'issue de ce travail préliminaire, on peut donc dire que le recensement des employeurs est assez exhaustif, même si bien entendu, certaines associations sont sans doute passées à travers les mailles du filet. Il n'en demeure pas moins que pour l'ensemble des départements sélectionnés, nous disposons d'une représentation assez juste des structures qui proposent des cours de danse hip-hop. Cette population « mère », pour reprendre un terme statistique, s'élève à 210 structures réparties sur les cinq départements fixés par le commanditaire. Compte tenu des délais impartis, il nous était impossible d'administrer un questionnaire à chaque structure, mais au regard des 53 réponses obtenues, l'échantillon représente un peu plus d'un quart de la population mère, soit un taux de représentativité globale de l'enquête de 25,2 %.

1. REPRESENTATIVITE DE L'ENQUETE « STRUCTURE »

Département	Structures d'emploi		
	Recensées	Sondées	Représentativité
<i>Charente</i>	17	8	47,1 %
<i>Nord</i>	35	16	45,7 %
<i>Côtes d'Armor</i>	15	6	40,0 %
<i>Rhône</i>	63	13	20,6 %
<i>Essonne</i>	80	10	12,5 %
Total	210	53	25,2 %

D'un point de vue purement statistique, il s'agit d'un échantillon tout à fait convenable. C'est pourquoi, sans prétendre une exactitude absolue, et compte des limites de temps, les données produites par notre enquête restituent de manière relativement objective la diversité des structures qui proposent des cours de danse hip-hop dans les cinq départements sondés. Comme le montre le Tableau 1, le taux de représentativité de l'enquête par département ne descend pas en dessous de 12,5 %. Il s'agit en l'occurrence de l'Essonne, le département le plus important en termes de population, et logiquement, celui qui compte le plus grand nombre de structures.

1.2 Relativiser la domination des structures d'Education Populaire

D'une manière générale, il faut souligner la prédominance des associations d'Education Populaire (MJC, Maisons de Quartier, Maisons pour Tous, etc.) qui représentent plus de la moitié des structures (52,8 %) qui proposent des cours de danse hip-hop. Cette catégorie qui se décline en plusieurs appellations, est largement dominée par les Maisons des Jeunes et de la Culture. Viennent après les lieux de créations/diffusions (Théâtres, Compagnies...) avec 15,1 %, qui représentent la part « institutionnalisée » de la danse hip-hop. Ensuite, on trouve les lieux d'enseignement à proprement parlé (Ecole de danse privée ou publique, centre de formation...), à égalité avec les associations sans labels, 11,3 % chacun. Enfin, on constate que les services municipaux (Maison de jeunes, Service Jeunesse, Service culture...) prennent une place croissante dans la structuration d'une offre de formation en danse hip-hop.

1. DIVERSITE DES STRUCTURES OU S'ENSEIGNE LA DANSE HIP-HOP

Appellations des structures	%
Une MJC	30,2%
Un Centre social	13,2%
Une Ecole de danse	11,3%
Une Association	11,3%
Une Compagnie de danse	9,4%
Un Service Municipal	9,4%
Une Maison de quartier	7,5%
Un Théâtre	3,8%
Une Maison pour tous	1,9%
Un Centre chorégraphique	1,9%
Total	100,0%

1 (BIS). LES DIFFERENTS TYPES DE STRUCTURES

Types de structures	%
Les Structures d'Education Populaire (MJC, Centre Sociaux, Maisons pour tous...)	52,8%
Les Lieux de création/diffusion (Théâtre, Compagnie, Centre chorégraphique...)	15,1%
Les Lieux d'enseignement (Ecoles privées/publiques, Centre de Formation...)	11,3%
Les Associations sans labels	11,3%
Les Services municipaux jeunesse et sport (Maison des Jeunes, Service des sports...)	9,4%
Total	100,0%

Au-delà de la densité du maillage géographique constitué par le réseau des MJC (1500 en France), on observe une répartition différenciée des structures suivant leur zone d'implantation, et notamment autour d'un clivage qui oppose la région parisienne au reste du territoire. Cette dernière semble surtout caractérisée par la présence accrue d'associations sans labels qui sont souvent des lieux d'une intense activité artistique, avec notamment l'organisation de manifestations comme les battles. Il faut aussi souligner l'effort des services municipaux (culture, jeunesse, sport) qui parviennent à proposer une offre de cours de danse hip-hop non négligeable. Sur le reste du territoire, ce sont les structures d'Education Populaire qui dominent. Dans les zones plus rurales, les lieux d'enseignement, et notamment les écoles privées, contrebalancent le poids de ces structures. Dans les zones plus urbaines, les « écoles » sont également mieux représentées tout comme les lieux de création/diffusion, et notamment les compagnies de danse.

2. LA REPARTITION DES TYPES DE STRUCTURES PAR ZONE GEOGRAPHIQUE (EN %)

Types de structures	Zone d'implantation			Moyenne
	Rurale	Urbaine	Région parisienne	
Structures de l'Education Populaire	57,1	55,2	40,0	52,8
Lieux de création/diffusion	14,3	17,2	10,0	15,1
Associations sans label	7,1	10,3	20,0	11,3
Lieux d'enseignement	14,3	13,8	0,0	11,3
Services Municipaux	7,1	3,4	30,0	9,4
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Lecture des tableaux : Les tableaux croisés présentés dans ce rapport tentent d'identifier des corrélations entre plusieurs variables. Ici, le tableau croisé observe la répartition des différents types d'employeurs en fonction de la zone géographique où ils se situent. Les chiffres pointés en gras indiquent les corrélations positives entre les variables du tableau. Ces corrélations sont obtenues à partir d'une comparaison avec les moyennes situées en colonne. Lorsque l'écart est supérieur à la moyenne, on note une corrélation positive entre les deux variables. Par exemple, à la ligne deux, on remarque que les « lieux de création/diffusion » sont davantage représentés dans les zones « urbaines » que dans les zones « rurales » ou qu'en « région parisienne ».

Les structures qui proposent des cours de danse hip-hop appartiennent à trois générations différentes : celle d'avant les années 1970 (34,1 %), celle des années 1970-1980 (34 %) et celle des années 1990-2000 (31,9 %). La génération « hip-hop » étant à cheval sur les deux dernières.

3. LES TYPES DE STRUCTURE SUIVANT LEUR ANNEE DE CREATION (EN %)

Types de structure	Année de création			Total
	Avant 1970	Entre 1970 et 1989	Après 1990	
Structures d'Education Populaire	56,0	32,0	12,0	100,0
Lieux d'enseignement		33,3	66,7	100,0
Lieux de création/diffusion		37,5	62,5	100,0
Associations sans labels	33,4	33,3	33,3	100,0
Services municipaux			50,0	100,0
Moyenne	34,1	34,0	31,9	100,0

En se basant sur ces trois générations – relativement homogènes dans l'échantillon – on peut retracer l'évolution du paysage culturel français, à travers

notamment le développement des lieux de création (les compagnies), de diffusion (les théâtres) et d'enseignements, caractéristique de la politique culturelle menée depuis les années 1980.

Si on considère à présent l'ancienneté de l'offre de cours de danse hip-hop pour chaque structure, on arrive à retracer la structuration progressive de cette activité depuis 15 ans (tableau 4).

4. ANCIENNETE DES COURS DE DANSE HIP-HOP SUIVANT LES STRUCTURES

Types de structure	Ancienneté des cours de danse hip-hop		
	Moins de 6 ans	6 ans et plus	Total
Structures d'Education Populaire	72,0	28,0	100,0
Lieux d'enseignement	50,0	50,0	100,0
Lieux de création/diffusion	25,0	75,0	100,0
Associations sans labels	33,3	66,7	100,0
Services municipaux	25,0	75,0	100,0
Moyenne	53,1	46,9	100,0

Avec une moyenne de 6 ans, la structuration de l'activité c'est d'abord appuyée sur le réseau associatif puis sur les compagnies de danse. Ces structures représentent, en quelque sorte, les premiers lieux d'une forme d'institutionnalisation de la culture hip-hop. Associations, compagnies, théâtres et services municipaux ont donc été les premiers à proposer une offre de cours de dans hip-hop qui s'est progressivement étendue aux lieux d'enseignement, et plus récemment aux structures d'Education Populaire. C'est donc dans ces structures les plus anciennement établies (tableau 3) que l'enseignement du hip-hop est le plus récent.

5. L'ACTIVITE PRINCIPALE DES DIFFERENTES STRUCTURES (EN %)

Type de structure	Activité principale			Total
	Culture, sports et loisirs	Diffusion/ Création de spectacle	Enseignements/ Formation	
Structures d'Education Populaire	87,5	6,3	6,3	100,0
Services municipaux	100,0	0,0	0,0	100,0
Association sans labels	50,0	33,3	16,7	100,0
Lieux de création diffusion	0,0	80,0	20,0	100,0
Lieux d'enseignement	0,0	14,3	85,7	100,0
Moyenne	60,0	21,7	18,3	100,0

En suivant cette première information, on constate que la majorité des structures qui proposent des cours de danse hip-hop n'ont pas les enseignements artistiques au cœur de leur activité (tableau 5). Arrivent en tête les activités de loisirs, culturelles ou sportives (60 %) qui sont l'apanage des structures de l'Education Populaire et des services municipaux à l'intérieur desquels des enseignements de toutes sortes prennent place. Viennent ensuite la création et la diffusion de spectacle qui représentent le cœur de l'activité des théâtres et des compagnies mais également des associations sans labels, très actives autour de la danse hip-hop avec notamment l'organisation de manifestations comme les battles par exemple.

Ces résultats expliquent que la danse hip-hop ne représente qu'une faible part de l'activité globale des structures d'Education Populaire, y compris à l'intérieur des cours de danse (tableau 6). Il s'agit ici d'une donnée essentielle puisqu'elle souligne

un paradoxe : alors que les centres sociaux et autres MJC sont les plus présents dans l'offre de cours de danse hip-hop, ces établissements ne consacrent pas au hip-hop une place centrale. C'est ce que confirme le tableau 7. Avec un volume horaire moyen de 5 heures par semaine de cours de danse hip-hop, on constate que les structures d'Education Populaire ont une offre relativement inférieure à la moyenne, contrairement à tous les autres types d'établissements.

6. LA PLACE DU HIPHOP DANS LES ENSEIGNEMENTS CONSACREES A LA DANSE (EN %)

Type de structure	La part du hip-hop dans les cours de danse				
	Moins de 26 %	Entre 26 et 50 %	Entre 51 et 75 %	76 % et plus	Total
<i>Structures d'Education Populaire</i>	62,5	16,7	12,5	8,3	100,0
<i>Lieux d'enseignement</i>	40,0	60,0	0,0	0,0	100,0
<i>Associations sans labels</i>	20,0	0,0	40,0	40,0	100,0
<i>Lieux de création/diffusion</i>	42,9	0,0	0,0	57,1	100,0
<i>Services municipaux</i>	25,0	0,0	0,0	75,0	100,0
Moyenne	48,9	15,6	11,1	24,4	100,0

Par ailleurs, il faut noter que cette danse occupe une part grandissante dans les lieux d'enseignement et qu'elle reste la matière principale des cours proposés par les associations et les lieux de création/diffusion. Enfin, malgré leurs faibles effectifs, n'oublions pas de mentionner la forte spécialisation des services municipaux (culture ou jeunesse) autour de la danse hip-hop. Ces organismes développent une offre de cours en danse exclusivement autour de cette danse, ce qui rappelle à la fois l'attrait particulier pour cette danse et les enjeux politiques qui gravitent autour.

7. LE NOMBRE D'HEURES DE COURS DE DANSE HIP-HOP SUIVANT LE TYPE DE STRUCTURE (EN %)

Type de structure	Nb d'heures de hip-hop/semaine		
	Moins de 5 heures	5 heures et plus	Total
<i>Structures d'Education Populaire</i>	80,8	19,2	100,0
<i>Lieux d'enseignement</i>	50,0	50,0	100,0
<i>Associations sans labels</i>	25,0	75,0	100,0
<i>Lieux de création/diffusion</i>	25,0	75,0	100,0
<i>Services municipaux</i>	20,0	80,0	100,0
Moyenne	57,1	42,9	100,0

Ce phénomène s'explique aussi par l'année de création des structures et rejoint l'idée d'une spécialisation générationnelle. On constate en effet, que les établissements les plus récents sont aussi ceux qui proposent le plus grand nombre d'heures de cours de danse hip-hop chaque semaine. Ces structures se sont créées en intégrant le mouvement hip-hop, ou bien même en raison de ce mouvement. Les structures d'Education Populaire plus anciennes, créées entre la fin de la guerre et la fin des années 1970, ont été pensées avec d'autres priorités. Elles ont davantage portées leur attention sur d'autres univers artistiques issus eux aussi de la culture populaire. Cette chronologie montre que la diffusion du hip-hop s'y est réalisée en moyenne plus tardivement, ce qui amène à relativiser leur hégémonie. Etant les seuls relais institutionnels de cette culture, les structures d'Education Populaire n'ont qu'une marge de manœuvre relativement faible pour intégrer et développer de nouvelles offres. C'est ce que confirme le tableau suivant.

8. ANCIENNETE DE LA STRUCTURE ET NOMBRE D'HEURES DE HIP-HOP PAR SEMAINE (EN %)

Date de création de la structure	Nb d'heures de hip-hop/semaine		
	Moins de 5 heures	5 heures et plus	Moyenne
Avant 1980	65,4	33,3	52,3
Après 1980	34,6	66,7	47,7
Total	100,0	100,0	100,0

Toutefois, et ce que ne disent pas les chiffres, le poids important des structures de l'Education Populaire conduit à une standardisation progressive des emplois en fonction des cadres de l'animation socioculturelle. Si bien que ceux-ci s'imposent progressivement auprès des acteurs locaux – que soient les agences départementales ou mêmes certains danseurs – comme une référence pour l'éventuelle normalisation de l'enseignement du hip-hop. Pourtant, et comme nous allons le voir, ces établissements n'offrent pas de perspectives durables et solides pour penser le renforcement d'une économie de l'enseignement de la danse hip-hop. Et, c'est bien là un des enjeux institutionnels majeurs d'une certification de l'enseignement de la danse hip-hop.

1.3 L'offre de cours en danse hip-hop : bilan et perspectives

La formation progressive d'une offre de cours en danse hip-hop ne s'est pas déroulée de la même façon d'une région à l'autre. Le tableau suivant tente de retracer la structuration de cette offre dans le temps. Avec des cours qui existent en moyenne depuis 6 ans, nos résultats confirment le développement centrifuge de l'offre de cours. La région parisienne forme l'un des « bastions historiques » du mouvement hip-hop, son point de départ. C'est ici que les premiers cours de danse ont vu le jour, il y a près de 20 ans. Progressivement, ce mouvement s'est étendu aux zones urbaines puis aux zones rurales dont l'activité n'excède ne remonte pas au-delà de 10 ans.

1. ANCIENNETE DE L'OFFRE DE COURS SUIVANT LA ZONE GEOGRAPHIQUE

Ancienneté des cours de hip-hop	Zone d'implantation			Moyenne
	Rurale	Urbaine	Région parisienne	
Moins de 6 ans	71,4	55,6	12,5	53,1
6 ans et plus	28,6	44,4	87,5	46,9
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Cette histoire explique la pénétration tardive de la danse hip-hop dans les zones rurales et confirme l'hypothèse de disparités géographiques structurantes. Pour autant, ces différences n'opèrent pas dans un sens traditionnel qui aurait tendance à opposer les zones rurales aux zones urbaines. La variable géographique montre une certaine symétrie entre la région parisienne et les espaces ruraux. Prenons l'exemple du nombre d'heures de cours de danse hip-hop proposé par les structures dont la moyenne se situe autour de 5 heures par semaine. Le tableau 2 montre que l'offre moyenne d'heure de cours par structure est plus importante en région parisienne et dans les zones rurales, que dans les zones urbaines.

2. LE NOMBRE HEBDOMADAIRE D'HEURES DE HIP-HOP PAR ZONE GEOGRAPHIQUE (EN %)

Nb d'heures de hip-hop/semaine	Zone d'implantation			Total
	Rurale	Urbaine	Région parisienne	
Moins de 5 heures	21,4	71,4	7,1	100,0
5 heures et plus	33,3	28,6	38,1	100,0
Moyenne	26,5	53,1	20,4	100,0

Si on comprend qu'en région parisienne l'offre de cours est nettement supérieure compte tenu de l'effervescence du milieu artistique et de l'histoire de ce mouvement, pour les zones rurales l'explication tient davantage au faible nombre de structure. En revanche, pour les zones urbaines, on serait donc tenté de croire qu'une certaine concurrence entre les différentes offres ne rencontre pas une demande suffisante pour permettre aux structures de décupler les horaires de cours. Pourtant, cette hypothèse s'écarte rapidement si l'on prend en considération la satisfaction des demandes. Avec le tableau 3, on s'aperçoit effectivement que l'offre des zones urbaines est insuffisante puisqu'elle ne permet pas de satisfaire toutes les demandes. Il faut donc trouver une autre explication.

3. LA SATISFACTION DES DEMANDES DE COURS SUIVANT LA ZONE GEOGRAPHIQUE (EN %)

Demandes de cours de hip-hop	Zone d'implantation géographique			Moyenne
	Rurale	Urbaine	Région parisienne	
Demandes satisfaites	71,4	40,7	70,0	54,9
Demandes insatisfaites	28,6	59,3	30,0	45,1
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Si dans les zones rurales et dans la région parisienne, l'offre de cours est suffisante pour répondre aux demandes du public, on voit très nettement que les structures des régions plus urbaines sont en restes et qu'elles ne parviennent pas à satisfaire les demandes. Il y a donc dans ces régions, une offre potentielle à développer mais aussi un certain nombre de raisons qui freinent le développement des cours de danse hip-hop.

4. LES OBSTACLES A LA SATISFACTION DES DEMANDES DE COURS

Les obstacles à la satisfaction des demandes	%
Manque de moyens financiers	56,5%
Manque de moyens techniques (parquet, salle)	34,8%
Par manque de personnels diplômés	17,4%
Total / répondants	

L'évocation d'un manque de moyens financiers semble être l'élément majeur qui freine le développement de l'activité de danse hip-hop (56,5 %), vient ensuite la nécessité de disposer d'infrastructures adaptées pour l'enseignement de la danse (34,8 %). La question du personnel diplômé n'arrive qu'en troisième position (17,4%). Pourtant, si l'on suit l'observation des disparités géographiques, on constate que c'est ici que se trouve l'une des clés du problème.

4 (BIS). LES OBSTACLES SUIVANT LA ZONE GEOGRAPHIQUE (EN %)

Les obstacles à la satisfaction des demandes	Zone d'implantation géographique			
	Rural	Urbain	Région parisienne	Total
Manque de moyens financiers	30,8	69,2	0,0	100,0
Manque de moyens techniques	12,5	50,0	37,5	100,0
Manque de personnels diplômés	0,0	100,0	0,0	100,0
Moyenne	20,0	68,0	12,0	100,0

Chaque zone géographique est confrontée à des problématiques différentes pour parvenir à développer une offre de cours et satisfaire les demandes. A la campagne, ce sont les difficultés financières qui sont évoquées, notamment pour rémunérer les enseignants sans surtaxer les élèves. C'est un argument souvent évoqué par les services municipaux qui doivent répondre à un triple objectif : satisfaire une demande, trouver des personnels qualifiés et rétribuer convenablement les intervenants. Pour la région parisienne, les obstacles sont d'ordre technique : trouver une salle de danse et du matériel convenable. Ce sont les principales difficultés des associations notamment qui sont confrontées aux pressions du marché immobilier. Enfin, pour les autres zones urbaines, c'est le manque de personnel qualifié qui reste l'obstacle majeur à un développement de l'offre de cours. On constate donc que dans les lieux où les cours de danse hip-hop pourraient se développer, la question de la compétence des intervenants est cruciale. C'est un argument qu'on retrouve surtout dans les écoles de danse sans doute plus regardante sur cette question.

Le tableau 5 détaille et confirme l'idée de difficultés propres à chaque structure. Les problèmes financiers touchent en premier les associations qui vivent essentiellement grâce aux subventions, et qui voient vite leur marge de manœuvre réduite. A une autre échelle, les structures d'Education Populaire sont confrontées aux mêmes problèmes et la diversité des activités qu'elles doivent assumeres rend délicat l'intégration de nouvelles offres. Si ce problème concerne également les lieux de diffusion/création, il faut aussi ajouter que ces derniers ne disposent pas toujours des moyens matériels nécessaires à l'organisation de cours dans la mesure où cette activité n'est pas la première de leur préoccupation. Ce qui permet de faire une distinction entre le travail de la scène et celui de l'enseignement.

5. LES OBSTACLES SUIVANT LES TYPES DE STRUCTURES (EN %)

Type de structure	Les obstacles à la satisfaction des demandes			Total
	Manque de moyens financiers	Manque de moyens techniques	Manque de personnels diplômés	
Associations sans label	75,0	25,0	0,0	100,0
Structures de l'Education Populaire	70,0	10,0	20,0	100,0
Lieux de diffusion/création	60,0	40,0	0,0	100,0
Services Municipaux	0,0	100,0	0,0	100,0
Lieux d'enseignement	0,0	33,3	66,7	100,0
Moyenne	52,0	32,0	16,0	100,0

Le problème des équipements touche également les services municipaux davantage habitués à gérer des activités sportives ou de loisirs, matériellement moins contraignants dans la mesure où la plupart des villes dispose de matériels sportifs ou

de salles collectives. On constate donc que dans les lieux où les cours de danse hip-hop pourraient se développer, la question de la compétence des intervenants est cruciale. La question du personnel qualifié et diplômé se pose donc avant pour les structures dont les cours de danse représentent l'activité centrale et qui sont naturellement plus regardant sur la qualité des enseignements dispensés. C'est aussi dans ces lieux-ci qu'existe le plus fort potentiel à développer autour de la danse hip-hop.

6. L'IMPACT DES OBSTACLES SUR LE VOLUME HORAIRE DE L'OFFRE DE COURS (EN %)

Les obstacles à la satisfaction des demandes	Nb d'heures de hip-hop/semaine		
	Moins de 5 heures	5 heures ou plus	Total
<i>Manque de moyens financiers</i>	66,7	33,3	100,0
<i>Manque de moyens techniques</i>	14,3	85,7	100,0
<i>Manque de personnels diplômés</i>	100,0	0,0	100,0
Moyenne	56,5	43,5	100,0

Comme le montre le tableau 6, il existe donc une corrélation entre le type de difficultés rencontrées et le volume de cours de danse hip-hop proposé chaque semaine. Si l'on suit le tableau 6, ce sont surtout les problèmes d'argent et de personnels qui forment les obstacles les plus importants. Le manque de moyens techniques n'étant visiblement pas insurmontable.

Il s'agit donc à présent de savoir si la législation en vigueur constitue un frein au développement de cette activité. Si une très nette majorité de réponses suggère que l'absence de législation sur la réglementation de l'enseignement de la danse hip hop n'est pas un frein au développement des cours, on aperçoit tout de même certaines nuances en fonction de l'activité principale des structures.

7. LA PERCEPTION DE LA LEGISLATION EN FONCTION DE L'ACTIVITE PRINCIPALE (EN %)

Activité principale	La législation actuelle est-elle un frein ?			
	Oui	Non	Ne sait pas	Total
<i>Culture, loisirs, sports</i>	11,4	82,9	5,7	100,0
<i>Création/Diffusion de spectacles</i>	47,1	35,3	17,6	100,0
<i>Enseignement/Formation</i>	27,3	63,6	9,1	100,0
Moyenne	23,8	66,7	9,5	100,0

Il ressort du tableau 7 que la préoccupation législative concerne surtout les professionnels de la création et ceux de l'enseignement qui, chacun à leur manière, envisagent des carrières possibles autour de la formation. On voit aussi très bien que les structures d'Education Populaire, qui forment l'essentiel de la catégorie *culture, loisirs, sports*, ne perçoivent pas la législation actuelle comme un obstacle. D'abord, parce que, pour la plupart, elles n'ont pas besoin d'étendre leur offre en danse hip-hop (tableau 8), mais aussi parce qu'elles disposent d'outils leur permettant de pallier les carences de la loi, notamment en ayant recours aux statuts et aux brevets de l'animation socioculturelle (tableau 9).

8. LA SATISFACTION DES DEMANDES SUIVANT L'ACTIVITE PRINCIPALE (EN %)

Activité principale	Satisfaction des demandes		
	Oui	Non	Total
Culture, loisirs, sports	64,7	35,3	100,0
Création/Diffusion de spectacles	25,0	75,0	100,0
Enseignement/Formation	45,5	54,5	100,0
Moyenne	50,8	49,2	100,0

9. LE RECOURS AUX STATUTS DE L'ANIMATION SOCIOCULTURELLE SELON L'ACTIVITE PRINCIPALE (EN %)

Activité principale	Utilisez-vous les statuts de l'animation socioculturelle ?		
	Oui	Non	Total
Culture, loisirs, sports	60,6	39,4	100,0
Création/Diffusion de spectacles	31,3	68,8	100,0
Enseignement/Formation	55,6	44,4	100,0
Moyenne	51,7	48,3	100,0

Les cadres administratifs de l'animation jouent donc un rôle contradictoire. D'un côté, ils procurent un statut salarial aux professeurs de danse hip-hop qui n'ont pas de diplôme à revendiquer, mais de l'autre, ils fournissent une souplesse aux structures qui incitent les responsables à utiliser les cadres de l'animation pour penser l'intégration des danseurs. Certaines de leurs revendications sont assez claires : faire évoluer les jeunes professeurs de danse hip-hop qui ne parviennent pas à vivre de leurs cours vers le statut d'animateur. C'est une logique économique qui gouverne leur raisonnement. En incitant les jeunes à passer un Diplôme d'Etat, les employeurs se verraient contraints d'ajuster leur grille de rémunération aux tarifs en vigueur, ce qui pourrait les dissuader de garder le même volume de cours. Par ailleurs, les responsables des structures d'Education Populaire sont bien conscients des enjeux sociaux qui gravitent autour du hip-hop. Cette activité leur permet de renouer avec une population de jeunes qui avait depuis longtemps déserté leurs établissements. Par conséquent, en transformant les jeunes danseurs en animateurs, ces structures renforceraient leur rôle de médiateur.

On voit très bien ici que pour les structures d'Education Populaire, la danse hip-hop ne constitue pas un élément particulièrement distinctif de leur offre de cours, même si les entretiens montrent que les responsables de ces établissements ont conscience de la place institutionnelle dans la politique d'animation socioculturelle.

10. LA PLACE DU HIP-HOP DANS L'OFFRE DE COURS DE DANSE DES STRUCTURES (EN %)

Type de structure	La place du hip-hop dans les cours de danse				Total
	Moins d'un quart	Entre 25 et 50 %	Entre 51 et 75 %	Plus des trois quart	
Structures de l'Education Populaire	62,5	16,7	12,5	8,3	100,0
Lieux de diffusion/création	42,9	0,0	0,0	57,1	100,0
Associations sans label	20,0	0,0	40,0	40,0	100,0
Lieux d'enseignement	40,0	60,0	0,0	0,0	100,0
Services Municipaux	25,0	0,0	0,0	75,0	100,0
Moyenne	48,9	15,6	11,1	24,4	100,0

La pénétration du hip-hop dans les lieux d'enseignement - type « école de danse » - manifeste l'importance croissante de ce courant artistique et du besoin de formation qu'il suscite. Elle montre qu'en dehors de sa présence sur la scène des

théâtres, la danse hip-hop connaît une légitimation dans la sphère des structures spécialisées dans l'enseignement de la danse. Dans le même esprit, il est intéressant de souligner que la danse hip-hop apparaît vite comme une spécificité des associations sans labels dont l'activité principale tourne autour de la danse hip-hop avec bien souvent l'organisation de spectacles ou de battles. Une attention doit être apportée à cette dynamique associative qui tient souvent un rôle central dans les recompositions et dans la diffusion des danses populaires. C'est aussi le cas pour certains lieux de diffusion/création dont la logique est similaire aux associations lorsqu'il s'agit de compagnies. Enfin, et malgré leur faible effectif, il faut aussi noter l'effort des services municipaux qui développent une activité danse, essentiellement pour répondre à une demande en hip-hop. Ces résultats montrent, si besoin était, que la danse hip-hop est une activité déjà bien structurée, et que l'offre de cours ne représente plus une part anecdotique des activités de danse.

Ils permettent également de relativiser la surreprésentation des structures de l'Education Populaire doit donc être largement relativisée. Bien qu'incontournables, ces structures n'offrent pas de perspectives sur lesquelles s'appuyer pour envisager un développement des cours danse hip-hop. Paradoxalement, même si elles sont les plus nombreuses à proposer ce type de cours, ce ne sont pas celles qui offrent le plus grand nombre d'heures de cours par semaine.

11. LE NOMBRE D'HEURES DE COURS PAR SEMAINE SUIVANT LE TYPE DE STRUCTURE (EN %)

Type de structure	Nb d'heures de hip-hop/semaine		
	Moins de 5 heures	5 heures et plus	Total
<i>Structures de l'Education Populaire</i>	80,8	19,2	100,0
<i>Lieux de diffusion/création</i>	25,0	75,0	100,0
<i>Lieux d'enseignement</i>	50,0	50,0	100,0
<i>Associations sans label</i>	25,0	75,0	100,0
<i>Services Municipaux</i>	20,0	80,0	100,0
Moyenne	57,1	42,9	100,0

On voit très nettement dans ce tableau 11, que les cours de danse hip-hop représentent une offre importante sur l'ensemble des employeurs, excepté pour les structures d'Education Populaire chez qui la danse hip-hop n'est que partiellement développée. Ce constat s'explique en partie par un choix résolument éclectique de ces structures qui préfèrent proposer une large gamme d'activités plutôt que se spécialiser autour d'une offre spécifique. D'ailleurs, ce choix semble correspondre aux attentes de leurs publics dans la mesure où ces établissements n'expriment pas le besoin de proposer davantage de cours de danse hip-hop (cf. tableau 8).

1.4 Des conditions de travail peu valorisantes

Dans l'enquête consacrée aux structures, la question des conditions de travail peut être abordée à partir de l'équipement des salles dédiées à l'enseignement de la danse hip-hop. Rejoignant les préoccupations liées aux risques, il s'agit d'une question centrale qui rejoint les préoccupations liées aux risques qui peuvent se rattacher à l'enseignement de la danse en général, puisque pour des raisons de

sécurité, la loi de 1989 en régleme les conditions matérielles en imposant un ensemble de normes.

1. EQUIPEMENTS DES SALLES OU SE DEROULENT LES COURS DE DANSE HIP-HOP

Equipements		%
D'un parquet		51,8%
D'un linoléum		23,2%
D'un tapis de sol		12,5%
D'un tatami		7,1%
D'un carrelage		5,4%
Total		100,0%

2. LA PART DES SALLES EXCLUSIVEMENT DEDIEES A LA DANSE

Type de salle		%
Salle polyvalente		66,0%
Salle de danse exclusivement		30,2%
Non réponse		3,8%
Total		100,0%

Si, dans la grande majorité, les salles où se déroulent les cours de danse sont équipées d'un parquet (51,8 %) ou d'un lino (23,2 %), il s'agit souvent de salles polyvalentes. Seules 30,2 % des structures interrogées déclarent disposer d'une salle dédiée exclusivement à l'usage de la danse. On peut noter à ce propos deux types de corrélations. D'une part (tableau 3), un certain atypisme des structures de la région parisienne qui sont peu nombreuses à disposer de salle strictement dédiée à la danse, alors qu'ailleurs existe une part plus importante de ces équipements.

3. LE TYPE DE SALLE SUIVANT LA ZONE GEOGRAPHIQUE

Type de salle	Zone géographique			Total
	Rural	Urbain	Région parisienne	
Salle de danse	37,5	62,5	0,0	100,0
Salle polyvalente	22,9	51,4	25,7	100,0
Moyenne	27,5	54,9	17,6	100,0

4. LE TYPE DE SALLE DE DANSE SUIVANT L'ACTIVITE PRINCIPALE DES STRUCTURES

Activité principale	Type de salle		Total
	Salle de danse	Salle polyvalente	
Culture, loisirs et sports	22,9	77,1	100,0
Création/Diffusion de spectacles	31,3	68,8	100,0
Enseignement/Formation	72,7	27,3	100,0
Total	33,9	66,1	100,0

Et, d'autre part (tableau 4), une variation des types de salle suivant l'activité principale des structures qui permet très nettement de constater qu'en dehors des lieux spécialisés dans l'enseignement, il existe peu de structures équipées de salle exclusivement dédiée à la danse. Les conditions dans lesquelles interviennent les professeurs de danse hip-hop sont donc assez variables d'une région et d'une structure à une autre. En dehors des établissements spécialisés dans l'enseignement, on constate une certaine disparité des conditions de travail qui doit sans doute pouvoir s'observer dans une grande partie des enseignements artistiques destinés

aux amateurs, et à l'exercice plus global des activités rattachées à la culture populaire.

Un des éléments les plus paradoxaux que souligne l'enquête consiste à suggérer une corrélation entre le subventionnement des structures et leurs équipements. Contre toutes attentes, les lieux les mieux équipés pour accueillir les cours de danse ne touchent pas de subvention (tableau 5). Ces résultats soulignent le poids important des écoles de danse privées qui disposent d'équipements de qualité et offre de bonnes conditions de travail mais sans toucher de subvention. A contrario, les lieux subventionnés sont massivement représentés par les structures d'Education Populaire qui disposent de salles polyvalentes en relation avec la diversité des activités qu'elles proposent.

5. LE TYPE DE SALLE DE DANSE ET LE SUBVENTIONNEMENT (EN %)

Type de salle	Subventionnement		
	Oui	Non	Moyenne
<i>Salle de danse</i>	25,0	71,4	31,4
<i>Salle polyvalente</i>	75,0	28,6	68,6
Total	100,0	100,0	100,0

Il ne s'agit pas ici de distinguer et d'opposer public et privé mais de montrer que les structures qui mettent à disposition des équipements spécialisés pour la pratique de la danse ne sont pas nécessairement subventionnés, et qu'il faut donc tenir compte du secteur privé dans l'analyse de l'offre, d'autant plus que sont eux qui accueillent le plus grand nombre d'élèves par an (tableau 10). C'est donc en toute logique, que ces lieux disposent d'équipement dédiés à la danse (tableau 11).

10. LE NOMBRE ANNUEL D'ELEVES EN DANSE ET LE SUBVENTIONNEMENT (EN %)

Nb annuel d'élèves en danse	Subventionnement		
	Oui	Non	Moyenne
<i>Moins de 100</i>	57,1	0,0	50,0
<i>100 et plus</i>	42,9	100,0	50,0
Total	100,0	100,0	100,0

11. LE NOMBRE ANNUEL D'ELEVES EN DANSE ET LA SALLE DE DANSE (EN %)

Nb annuel d'élèves en danse	Type de salle		Moyenne
	<i>Salle de danse</i>	<i>Salle polyvalente</i>	
<i>Moins de 100</i>	18,2	60,7	48,7
<i>100 et plus</i>	81,8	39,3	51,3
Total	100,0	100,0	100,0

Ces résultats confortent le rôle important des structures dédiées à l'enseignement, ce qui tend à souligner la place que la danse hip-hop occupe auprès des amateurs et des professionnels, et qu'elle est déjà à une étape avancée d'une forme d'institutionnalisation.

Par ailleurs, ces observations sur les équipements et les conditions de travail, nous permettent aussi de poser la question de la perception des risques liés à l'enseignement et à la pratique de la danse hip-hop. On voit très bien que les structures les mieux équipées sont aussi celles qui perçoivent davantage la danse hip-hop comme une activité à risques.

12. TYPE DE SALLE ET PERCEPTION DES RISQUES (EN %)

Type de salle	Le hip-hop, une danse à risques ?		
	Oui	Non	Total
Salle de danse	85,7	14,3	100,0
Salle polyvalente	44,1	55,9	100,0
Moyenne	56,3	43,8	100,0

Cette perception des risques est donc intimement liée à la proximité que les structures entretiennent avec la danse d'une manière générale et avec le hip-hop en particulier. C'est ce que montre le tableau 13. Ceux qui considèrent la danse hip-hop comme une activité comportant des risques sont à la fois les professionnels de l'enseignement, et les professionnels du spectacle. Pour les autres, et notamment pour les responsables de structures d'Education Populaire, les risques sont moins évidents. Ce qui s'explique essentiellement par une connaissance moins approfondie de la danse, de ses pratiques et de ses enseignements.

13. ACTIVITE PRINCIPALE ET PERCEPTION DES RISQUES (EN %)

Activité principale	Le hip-hop, une danse à risques ?		
	Oui	Non	Total
Culture, loisirs et sports	45,5	54,5	100,0
Création/Diffusion de spectacles	68,8	31,3	100,0
Enseignement/Formation	90,0	10,0	100,0
Moyenne	59,3	40,7	100,0

Il existe donc un lien entre les conditions de travail, les équipements disponibles, la nature des structures et la perception des risques. Les professionnels de l'enseignement qui sont les mieux équipés pour accueillir des cours de danse, sont également les plus conscients des risques associés à la danse hip-hop.

14. ACTIVITE PRINCIPALE ET PERCEPTION DE LA LEGISLATION ACTUELLE

Activité principale	L'absence de législation est un frein ?			
	Oui	Non	Ne sait pas	Total
Culture, loisirs et sports	11,4	82,9	5,7	100,0
Création/Diffusion de spectacles	47,1	35,3	17,6	100,0
Enseignement/Formation	27,3	63,6	9,1	100,0
Moyenne	23,8	66,7	9,5	100,0

C'est donc eux qui, par conséquent, perçoivent l'actuelle législation - ou absence de législation - comme un frein au développement des cours de danse hip-hop. En ce sens, la question des équipements devient une variable filtre intéressante puisqu'elle distingue finalement les professionnels les plus attentifs aux conditions d'encadrements de la danse en général, et donc ceux qui représentent un potentiel pour le développement des enseignements du hip-hop. En ce sens, il est intéressant de croiser cette variable avec la question de la certification.

15. L'AVIS SUR UNE CERTIFICATION EN FONCTION DU TYPE DE SALLE DE DANSE

Type de salle	Avis sur une certification pour l'enseignement de la danse hip-hop			
	Favorable	Défavorable	Ne sait pas	Total
Salle de danse	93,3	6,7	0,0	100,0
Salle polyvalente	54,3	17,1	28,6	100,0
Moyenne	66,0	14,0	20,0	100,0

On voit très rapidement que pour les professionnels les mieux équipés, et par conséquent les plus proches de l'univers de la danse, la question de la certification est cruciale : 93,3 % d'entre eux y sont favorables. Pour les autres, c'est une question plus ambiguë dont ils ne perçoivent pas les enjeux immédiats.

1.5 Recrutement, diplôme et perception des risques

Pour approfondir cette question des risques, il faut poser celle du mode de recrutement, de la formation des professeurs, et de l'enjeu d'une certification professionnelle.

Les deux critères les plus importants lorsqu'un employeur décide de recruter un professeur de danse sont l'expérience d'enseignant d'un part (35,4 %) et le diplôme d'Etat d'autre part (30,8 %). Ce qui signifie que la réglementation en vigueur constitue un point de repère incontournable pour les structures. On remarque d'ailleurs que les employeurs font bien la distinction entre le professeur de danse et l'interprète. 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.

1. LES CRITERES DE RECRUTEMENT (DETAIL)

Critères de recrutement		%
Une expérience de professeur de danse		35,4%
Un Diplôme d'Etat de professeur de danse		30,8%
Une expérience en tant qu'interprète		16,9%
Une Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de l'Education Populaire (BEATEP)		4,6%
Un Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport (BPJEPS)		4,6%
Un Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)		4,6%
Un Diplôme du conservatoire		1,5%
Autre		1,5%
Total		100,0%

1(BIS). LES CRITERES DE RECRUTEMENT

Critères de recrutement		%
Expérience de professeur de danse		35,4%
Diplôme d'Etat de professeur de danse		30,8%
Expérience en tant qu'interprète		16,9%
Brevet Jeunesse et Sport (BEATEP, BPJEPS, BEES)		13,8%
Autres		3,0%
Total / réponses		100,0%

La signification des critères de recrutement est d'ailleurs sensiblement différente d'une structure à l'autre. Comme le montre le tableau 3, la perception des formations varie suivant l'environnement professionnel et les obligations qui en découlent. Pour les structures d'animation socioculturelle, les critères de recrutement sont assez souples et varient suivant la spécificité des enseignements. Il faut rappeler que ce sont ces structures qui sont le plus confrontées à l'ensemble des danses non réglementées. Elles doivent par conséquent improviser des critères de sélection et s'adapter. C'est en ce sens qu'à la fois l'expérience, les diplômes et les brevets

deviennent des éléments possibles de l'orientation des choix. En revanche, pour les lieux de création/diffusion, on constate une certaine prime à l'expérience d'un point de vue générale. Ces structures sont davantage en contact avec le milieu de la création artistique. Elles développent par conséquent des critères de recrutement indexés sur une forme de reconnaissance et de compétences artistiques que seule l'expérience valide. Enfin, les lieux d'enseignement fonctionnent sur un registre intermédiaire qui consiste à valider les compétences d'enseignant à partir du critère du diplôme tout proposant une sorte de plus value artistique de leur formateur en étant plus attentif à leur parcours d'interprète. Ces établissements ont d'ailleurs à faire face à une demande plus importante de la part des professionnels qui accordent davantage de crédit à l'expérience artistique.

2. LES MODES DE RECRUTEMENT SUIVANT L'ACTIVITE PRINCIPALE DES STRUCTURES

Critères de recrutement pour les professeurs de danse	Activité principale			Moyenne
	Culture, loisirs et sports	Création/ Diffusion de spectacles	Enseignement/ Formation	
Une expérience de professeur de danse	38,1	36,4	21,4	34,6
Un Diplôme d'Etat de professeur de danse	35,7	22,7	42,9	33,3
Une expérience en tant qu'interprète	7,1	36,4	28,6	19,2
Un Brevet Jeunesse et Sport	19,0	4,5	7,1	12,8
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

La question du recrutement des professeurs de hip-hop met en évidence un certain nombre de difficultés auxquelles les employeurs doivent faire face, et accentue l'importance des critères de sélection dont on vient de parler.

3. LE DIPLOME DES PROFESSEURS DE DANSE HIP-HOP (DETAIL)

Diplôme des professeurs de hip-hop	
Aucun diplôme	44,4%
Diplôme d'Etat de professeur de danse	20,4%
Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de l'Educ. Pop. (BEATEP)	14,8%
Brevet d'Aptitude aux Fonctions d'Animateur (BAFA)	5,6%
Diplôme du conservatoire	3,7%
Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Educ. Pop. et du Sport (BPJEPS)	1,9%
Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)	1,9%
Diplôme d'Etat aux Fonctions d'Animation (DEFA)	1,9%
Autres	5,6%
Total / réponses	100,0%

3(BIS). LE DIPLOME DES PROFESSEURS DE DANSE HIP-HOP

Aucun diplôme		44,4%
Brevet Jeunesse et Sport (BEATEP, BPJEPS, BAFA...)		25,9%
Diplôme d'Etat de professeur de danse		20,4%
Autres		9,3%
Total / réponses		100,0%

Que les professeurs de hip-hop soient massivement (44,4 %) non diplômés n'a rien d'étonnant en soi, dans la mesure où aucune réglementation ne l'impose et où aucune formation diplômante n'existe. En revanche, il est intéressant de souligner l'impact des brevets délivrés par le ministère de la jeunesse et des sports ou par

l'Institut National de la Jeunesse et de l'Education Populaire. 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 %). Ces deux chiffres témoignent des stratégies que les employeurs et les professeurs développent pour pallier l'absence de législation.

4. LE DIPLOME DES PROFESSEURS DE DANSE HIP-HOP EN FONCTION DES EMPLOYEURS (EN %)

Activité principale	Diplôme des professeurs de hip-hop			Total
	Aucun diplôme	Brevets Jeunesse et Sport	Diplôme d'Etat de professeur de danse	
Création/Diffusion de spectacles	62,50	12,50	25,00	100,00
Culture, loisirs, sports	38,24	38,24	23,53	100,00
Enseignement/Formation	45,45	18,18	36,36	100,00
Moyenne	45,90	27,87	26,23	100,00

Les lieux de création/diffusion qui disposent sans doute de moins de repères pour recruter leur professeur de danse hip-hop et qui créditent surtout l'expérience artistique du danseur. Quant aux établissements socioculturels, ils pallient le manque de diplôme en se basant sur les brevets « jeunesse et sport » qui constituent, chez eux, un point de repère central. Enfin, les lieux d'enseignement qui privilégient la valorisation du diplôme, laissent aussi la porte ouverte aux professeurs issus d'autres disciplines comme le jazz notamment. Finalement, les mécanismes de sélection propres à chaque structure reflètent les difficultés qui découlent d'une absence de certification professionnelle, d'autant plus que les mécanismes de sélection propres à chaque structure créditent des formations éloignées du hip-hop. Seuls les lieux de création/diffusion en valorisant une expérience artistique évitent cet écueil.

Il s'agit d'un des effets paradoxaux de l'absence de diplôme. On entend souvent les danseurs dire qu'un diplôme favoriserait les danseurs issus d'autres disciplines, mais en réalité, l'étude montre que c'est justement l'absence de formation et de diplôme qui renforce ce mécanisme. Chaque employeur palliant le manque de repère pour sélectionner ses professeurs de danse hip-hop à partir d'autres critères qui leur sont familiers, plus proche de leur activité initiale. C'est ce qui explique le fait que 20 % des professeurs qui donnent des cours de danse hip-hop sont également titulaire d'un Diplôme d'Etat dans une autre discipline que le hip-hop. Par conséquent, compte tenu de l'obligation légale de recruter des professeurs diplômés (pour le classique, le contemporain ou le jazz), on peut suggérer qu'en l'absence de formation et/ou de diplôme dédié au hip-hop, les employeurs préfèrent s'orienter vers professionnels de l'enseignement déjà titulaire d'une formation même si celle-ci n'est pas directement spécialisée en hip-hop.

Ces positions vis à vis des critères de recrutement sont en lien avec l'activité des structures, leur proximité avec les exigences de l'enseignement. De fait, elles s'expriment aussi à travers leur positionnement à l'égard d'une éventuelle certification pour la danse hip-hop. Si à plus de 70 %, les responsables des structures se déclarent favorables à une telle mesure, certaines nuances méritent d'être précisées. En effet, il est intéressant de constater que si, en toute logique, les établissements spécialisés dans l'enseignement sont les plus favorables à la création d'un diplôme, un groupe non négligeable de réticents se trouve dans les lieux de

diffusion/création. Ces derniers représentent plus massivement les artistes qui envisagent plutôt négativement cette perspective. Rappelons que ces structures restent les plus éloignées des préoccupations matérielles liées à l'enseignement. Enfin, il faut souligner une indécision caractéristique des structures d'Education Populaire qui préféreraient voir la législation évoluer vers les cadres de l'animation socioculturelle.

5. L'AVIS SUR UNE CERTIFICATION SUIVANT LE TYPE D'EMPLOYEUR (EN %)

Activité principale	Avis sur une éventuelle certification pour le hip-hop			
	Favorable	Défavorable	Partagé	Total
Culture, loisirs, sports	74,29	5,71	20,00	100,00
Création/Diffusion de spectacles	64,71	17,65	17,65	100,00
Enseignement/Formation	81,82	0,0	18,18	100,00
Moyenne	73,02	7,94	19,05	100,00

Ce découpage se retrouve aussi lorsqu'on observe le détail des attentes vis à vis d'une éventuelle certification. Ces attentes varient en fonction du type de structure et traduisent les différentes préoccupations de chacun. Si la reconnaissance de la profession semble l'argument le mieux partagé, on voit qu'il n'a aucun sens pour les associations sans labels qui forment les représentants les plus directs de la culture hip-hop, et les lieux d'enseignements.

6. LES ATTENTES A L'EGARD D'UNE CERTIFICATION SUIVANT LE TYPE DE STRUCTURE (EN %)

Type de structure	Attentes à l'égard d'une certification sur la danse hip-hop				Total
	Améliorer la qualité des enseignements	Prévenir les risques de blessure	Reconnaître la profession	Régulariser la discipline	
Structures d'Education Populaire	40,0	13,3	26,7	20,0	100,0
Lieux de création/diffusion	36,4	36,4	27,3	0,0	100,0
Associations sans labels	33,3	50,0	0,0	16,7	100,0
Lieux d'enseignement	50,0	25,0	0,0	25,0	100,0
Services municipaux	50,0	0,0	25,0	25,0	100,0
Moyenne	40,0	21,8	21,8	16,4	100,0

Contre toutes attentes, et notamment contre le discours de nombreux danseurs sur le fait que la danse hip-hop n'est pas une activité nécessairement « plus risquée qu'une autre » danse ou qu'un sport, on constate que les associations s'avèrent relativement préoccupées par cette question du risque. De leur côté, les lieux d'enseignement sont très attentifs à la qualité des prestations pédagogiques, et à la qualité des enseignants. Ils manifestent également un souci à l'égard d'une forme de pression du milieu qu'ils expriment à travers la volonté de régulariser la profession.

« Vous savez, il faut prendre tel danseur et pas tel autre, sinon y a des représailles, on vous dit que c'est pas bien. Du coup, on prend un type, soi-disant un bon danseur, mais alors niveau cours, c'est pas la peine ! Mais on a pas trop le choix, y a pas assez de bons danseurs qui soit aussi de bons prof. Et puis de toute façon, les autres y mettent la pression, et si c'est pas un de leurs copains qui donne des cours, ils dissuadent les gamins de venir. Faut arrêter avec cette pression du milieu. Le diplôme ça permettrait d'en finir avec ces pratiques limites mafieuses » (Entretien téléphonique avec la responsable d'une MJC dans le nord).

Au-delà de ces « affaires de boutiques » qui jouent un rôle non négligeable dans l'organisation du milieu artistique, il faut aller plus en avant sur la question des risques qui représente un axe essentiel pour analyser la problématique d'une certification.

7. ARGUMENT EN FAVEUR D'UNE CERTIFICATION PROFESSIONNELLE (EN %)

Améliorer la qualité des enseignements		40,0%
Reconnaissance professionnelle		21,8%
Prévenir les risques de blessure		21,8%
Régulariser la discipline		16,4%
Total		100,0%

8. ARGUMENT CONTRE D'UNE CERTIFICATION PROFESSIONNELLE

Evolution permanente de la danse hip-hop		57,1%
Peur de l'enfermement du hip-hop		14,3%
Un diplôme ne remplace pas l'expérience		14,3%
Professeur et danseur sont des métiers différents		14,3%
Total		100,0%

9. LA PERCEPTION DES RISQUES SUIVANT LE TYPE DE STRUCTURE (EN %)

Activité principale	La danse hip-hop, une activité à risques ?		
	Oui	Non	Total
Culture, loisirs, sports	45,5	54,5	100,0
Création/Diffusion de spectacles	68,8	31,3	100,0
Enseignement/Formation	90,0	10,0	100,0
Moyenne	59,3	40,7	100,0

La perception des risques varie suivant l'activité principale des structures, et de fait, par la proximité que celles-ci entretiennent avec la danse hip-hop d'une part, et les pratiques d'enseignements d'autre part. C'est la raison pour laquelle, les lieux de création/diffusions, plus proche de la culture hip-hop, sont conscients des risques liés à la pratique de la danse hip-hop, tout comme les lieux d'enseignement bien plus sensibles aux problématiques pédagogiques d'ensemble. Les structures d'animation socioculturelles semblent en revanche moins sensibles à cet argument.

10. LA PERCEPTION DE L'ABSENCE DE LEGISLATION SUIVANT L'ACTIVITE PRINCIPALE (EN %)

Activité principale	L'absence de législation est-elle un frein ?		
	Oui	Non	Ne sait pas
Culture, loisirs, sports	11,4	82,9	5,7
Création/Diffusion de spectacles	47,1	35,3	17,6
Enseignement/Formation	27,3	63,6	9,1
Moyenne	23,8	66,7	9,5

Par conséquent, c'est sans doute la question du risque ou de la prévention qui peut permettre de réunir le milieu artistique dont une frange affirme volontiers son opposition à l'égard d'un diplôme, et les professionnels de la formation qui représentent les employeurs les mieux disposés à valoriser l'enseignement de la danse hip-hop, d'autant plus que pour eux l'absence de législation est véritablement perçu comme un frein au développement des cours de danse hip-hop (tableau 10).

II/Professeurs de danse hip-hop : « ils ne font pas que tourner sur la tête »

2.1 Un profil sociologique démystifiant

Si la grande majorité des professeurs de danse sont des hommes (69%), la proportion de femmes qui enseignent (31%) est loin d'être négligeable. Elle permet de relativiser l'idée selon laquelle le hip-hop serait un milieu exclusivement masculin. Même si la proportion homme/femme est exactement l'inverse de celle observée dans les autres genres de danse¹, le milieu de la danse hip-hop, et peut être même l'ensemble des composantes de la culture hip-hop si l'on regarde la musique par exemple, se féminise.

1. REPARTITION HOMMES/FEMMES

Sexe		%
Hommes		69,2%
Femmes		30,8%
Total		100,0%

Cette disparité homme/femme a une incidence sur les styles de danse enseignés. Si les professeurs n'enseignant que la breakdance constituent le groupe le moins important, on voit qu'il reste un style essentiellement masculin. Les filles se tournent davantage vers les nombreuses variantes de la danse debout, moins « physiques » et plus chorégraphiques. Globalement, la féminisation de la danse hip-hop peut s'expliquer par la diversité croissante des styles de danse enseignés. La majorité des danseuses pratiquent la danse debout. Homme et femme confondus, le break ne représentent que 24% des styles enseignés. Les hommes bénéficient sur ce point d'un net avantage pour proposer leur service et nombre d'entre eux naviguent entre les différents styles passant sans difficulté du « sol » au « debout ».

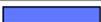
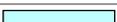
2. LE SEXE ET LE STYLE DANSE ENSEIGNEE

Sexe	Style de danse enseigné			Total
	Debout	Sol	Polyvalent	
Hommes	33,3	21,2	45,5	100,0
Femmes	86,7	6,7	6,7	100,0
Moyenne	50,0	16,7	33,3	100,0

Avec une moyenne d'âge de 29 ans, la danse hip-hop est enseignée à tous les âges. A ce titre, l'échantillon prélevé restitue plutôt fidèlement les différentes générations qui animent le mouvement hip-hop. La plupart des enseignants ont entre 20 et 35 ans, mais seulement 25% ont entre 21 et 25 ans, ce qui relativise la jeunesse souvent mentionnée des professeurs. La « jeunesse » est donc un fait, mais elle ne semble pas plus importante que dans les autres formes de danses. L'écart observé provient vraisemblablement du cadre de l'étude : l'échantillon est composé de professeurs qui exercent officiellement dans une structure, et non pas d'ateliers animés de manière informelle dans la rue ou dans une salle prêtée.

¹ Les femmes représentent 68% de la population des artistes chorégraphiques intermittents (Rannou, Roharik, 2006).

3. L'AGE DES PROFESSEURS

Age		%
Moins de 21 ans		3,8%
Entre 21 et 25 ans		25,0%
Entre 26 et 30 ans		28,8%
Entre 31 et 35 ans		25,0%
Entre 36 et 40 ans		11,5%
Plus de 40 ans		5,8%
Total		100,0%

La grande majorité des professeurs interrogés (63,5 %) ne détient aucun diplôme professionnel, et parmi les 34,5 % restants, seulement 33,3 % détient un diplôme d'Etat en danse (essentiellement en jazz, 75%). Parmi ceux qui disposent d'un diplôme professionnel, les plus gros effectifs concernent les titulaires d'un diplôme Jeunesse et Sport, 55,6 %. Cette répartition met en évidence l'hégémonie des formations diplômantes issues du ministère de la Jeunesse et des Sports. Elle traduit l'importance des établissements de l'Education Populaire parmi les structures d'enseignement, et la manière dont celles-ci incitent les jeunes professeurs qui ont du mal à s'insérer professionnellement avec la danse, à envisager des carrières dans l'animation socioculturelle. D'autre part, on y retrouve le lien entre le jazz et le hip-hop. Ce dernier revêt une importance particulière car il constitue un facteur d'inquiétude dans la perspective d'une certification.

4. TITULAIRE D'UN DIPLOME PROFESSIONNEL

Formation professionnelle		%
Non réponse		1,9%
Titulaire d'un diplôme		34,6%
Pas de diplôme professionnel		63,5%
Total		100,0%

5. LES DIPLOMES PROFESSIONNELS

Diplôme professionnel		%
Brevets Jeunesse et Sport (BEATEP, BJEPS, BAFA, BEES...)		55,6%
Diplômes d'Etat en danse		33,3%
Autres diplômes		11,1%
Total		100,0%

Pour autant, il ne faut pas surinterpréter le faible niveau de formation professionnelle des professeurs de hip-hop, que ce soit en termes de suivi de stage, (comme on le verra tout à l'heure 83 % d'entre eux ont suivi un stage de formation) ou en termes de niveau d'études. Les résultats de cette enquête battent en brèche les idées reçues sur la prétendue inculture des danseurs de hip-hop, ou sur le fait qu'ils sont en rupture avec le système scolaire : 38,5 % sont titulaire du bac et 35,7 % ont un diplôme de l'enseignement supérieur. Rappelons à toutes fins utiles que l'étude a porté sur les professeurs de danse et en aucun cas sur tous les amateurs de hip-hop. Comme aucun recensement n'a été fait auparavant, on ne peut savoir si les observations effectuées ici sont exportables à l'ensemble des pratiquants.

6. LE NIVEAU ETUDES

Formation générale		%
Etudes secondaires (BEP/CAP/BEPC)		26,9%
Titulaire du Baccalauréat		38,5%
Etudes supérieures niveau Bac +2		13,5%
Etudes supérieures niveau > Bac + 2		21,2%
Total		100,0%

Toutefois, si l'on croise cette variable du diplôme avec le style de danse enseignée, on apprend que la polyvalence artistique coïncide aussi avec une formation élevée. En dehors, de la corrélation entre les spécialistes du debout et le niveau de baccalauréat qui témoigne aussi de la passerelle avec les autres danses et notamment le Diplôme d'Etat, il faut souligner l'investissement paradoxal du niveau de formation des breakers. Même s'ils sont plus nombreux à être moins bien formés, ils sont aussi proportionnellement plus nombreux à avoir un diplôme de l'enseignement supérieur.

7. LE STYLE DE DANSE EN FONCTION DU NIVEAU ETUDES (EN %)

Niveau d'études	Style de danse enseigné			Moyenne
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	
<i>Etudes secondaires</i>	20,8	50,0	25,0	27,1
<i>Titulaire du Baccalauréat</i>	50,0	12,5	31,3	37,5
<i>Etudes supérieures</i>	29,2	37,5	43,8	35,4
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Par ailleurs, on peut également voir dans cette généralisation des diplômes, un des effets de la massification de l'enseignement. Comme le niveau d'études évolue en fonction de l'âge des danseurs, on remarque que les plus âgés sont proportionnellement les moins nombreux à être titulaires d'un diplôme de l'enseignement supérieur, contrairement aux plus jeunes.

8. LE NIVEAU ETUDES EN FONCTION DE L'AGE (EN %)

	Moins de 30 ans	30 ans et plus	Total
Etudes secondaires	20,0	33,3	26,9
Titulaire du Baccalauréat	36,0	40,7	38,5
Etudes supérieures	44,0	25,9	34,7
Total	100,0	100,0	100,0

Ces clivages générationnels sont au cœur des enjeux de l'éducation, et leurs répercussions sur les considérations artistiques est parfois contre intuitif. C'est ce que montre le croisement de l'âge et du style de danse. Les plus jeunes, plus diplômés sont aussi ceux qui s'orientent davantage vers le breakdance, comme on le verra plus loin.

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 professeurs de hip-hop en bénéficient vraisemblablement, mais une enquête plus approfondie aurait pu permettre de déterminer dans quelle proportion. Néanmoins, 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. L'enjeu social d'une professionnalisation de l'enseignement de la danse hip-hop est aussi bien social que culturel. Au final, il s'agit moins de resocialiser une population « en rupture de banc », et souvent caricaturée, 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.

2.2 Vivre de la danse : un pari difficile

Pour une petite majorité des danseurs hip-hop (55,8 %), les cours représentent la principale source de revenu. L'enseignement n'apparaît donc comme une activité secondaire ou complémentaire contribuant de manière substantielle aux revenus que d'un danseur sur deux.

1. LES COURS DE DANSE COMME SOURCE PRINCIPALE DE REVENUS

Revenu principal		%
<i>Les cours de danse</i>		55,8%
<i>Autres</i>		44,2%
Total		100,0%

Seulement 17 % des professeurs interrogés parviennent à vivre exclusivement avec les revenus des cours de danse. Dans leur grande majorité (72 %), ces professeurs sont également danseurs dans une compagnie professionnelle (48 %) ou simples amateurs (24 %).

2. LES REVENUS COMPLEMENTAIRES DES PROFESSEURS DE DANSE

Revenus complémentaires		
<i>Danseur dans une compagnie professionnelle</i>		48,3%
<i>Danseur amateur</i>		24,1%
<i>Professeur de danse seulement</i>		17,2%
<i>Autre</i>		10,3%
Total		100,0%

Par ailleurs, 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 professeurs de danse hip-hop semblent entretenir une forte proximité avec le monde de la création. C'est une donnée importante compte tenu des reproches ordinairement adressés à l'actuel Diplôme d'Etat, qui est accusé de couper les danseurs de la création.

3. LES PRINCIPAUX REVENUS AUTRES QUE LES COURS DE DANSE

Sources de revenus		%
Spectacle		45,5%
Animation		22,7%
Bourses universitaires		13,6%
Commerçant		13,6%
Professeur de l'Education Nationale		9,1%
Total / répondants		

On observe ici trois logiques professionnelles, trois types de carrière bien distincts. D'un côté, des danseurs dont l'activité principale reste l'enseignement mais qui entretiennent une activité artistique importante soit professionnelle, soit amateur avec souvent la volonté de devenir professionnel. Et de l'autre côté, des danseurs essentiellement tournés vers la création et qui complètent leurs revenus avec des stages et des cours, sans doute mieux rémunérés. Enfin, il faut mentionner la troisième carrière, celle de l'animation socioculturelle (22,7 %) qui représente un enjeu essentiel pour la problématique de la certification compte tenu de l'appel d'air créé par les diplômés de l'animation et qui ouvre la possibilité d'une autre insertion professionnelle en valorisant d'autres compétences que celles du monde artistique.

La question cruciale des rémunérations permet de préciser un certain nombre d'idées, et d'observer un effet d'homogénéisation vers le bas des pratiques actuelles. Avec une moyenne de 28 € de l'heure, on aurait pu s'attendre à une meilleure dynamique salariale autour de la question de l'enseignement.

4. LES REMUNERATIONS DES PROFESSEURS DE DANSE (EN %)

Tarifs nets de l'heure	Les sources principales de revenus		
	La danse	Autres	Moyenne
Non réponse	17,2	17,4	17,3
Moins de 28 € de l'heure	51,7	39,1	46,2
28 € et plus de l'heure	31,0	43,5	36,5
Total	100,0	100,0	100,0

En réalité, c'est tout le contraire qui se passe. Ceux qui ont les cours de danse comme principale source de revenus, sont aussi ceux qui sont les moins bien payés, tandis que les danseurs professionnels qui donnent des cours ou des stages sont nettement mieux payés. On constate ici que c'est la logique de la reconnaissance artistique qui 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. Cette prime aux artistes que l'on peut comprendre, et qui peut aussi répondre à un besoin des danseurs professionnels, semble bien éloignée des exigences du jeune public amateur que l'on trouve dans les MJC.

Les structures relevant de l'éducation populaire, et notamment les MJC, représentent les employeurs majoritaires (43,9 %). Les grilles tarifaires en vigueur dans le milieu professionnel de l'animation nivèlent par le bas les rémunérations des professeurs de danse, contribuant ainsi à freiner involontairement l'insertion professionnelle par la danse. On comprend également que ces structures insistent pour que les jeunes danseurs passent des brevets Jeunesses et Sports. Selon cette logique, ils parviennent à diversifier leurs activités vers l'animation et peuvent ainsi

prétendre à un emploi à plein temps. C'est souvent ce qui explique la présence d'animateurs parmi les professeurs de danse.

De leur côté, les lieux d'enseignement type conservatoire ou école de danse, les associations ou les lieux de création, naturellement plus sensibles à l'aspect artistique et à la qualité des enseignements dispensés, rémunèrent globalement mieux leurs professeurs. Cela dit, il faut immédiatement préciser que le public visé est lui aussi différent et qu'il ne dispose pas du même pouvoir d'achat que l'adolescent qui fréquente une MJC. Il y a bien entendu une répercussion sur les tarifs pratiqués à destination du public.

5. LES REMUNERATIONS SUIVANT LE LIEU D'ENSEIGNEMENT (EN %)

Lieu d'enseignement	Tarifs nets de l'heure		
	Moins de 28 €	28 € et plus	Moyenne
Structures de l'éducation populaire	61,3	23,1	43,9
Lieux d'enseignement	16,1	42,3	28,1
Associations	12,9	19,2	15,8
Lieux de création/diffusion	9,7	15,4	12,3
Total	100,0	100,0	100,0

L'observation du volume de cours hebdomadaire suivant les lieux d'enseignement confirme l'idée d'un déséquilibre, ou d'un marché du travail à deux vitesses. Plus présentes, moins rémunératrices, les structures de l'éducation populaire sont aussi celles qui ont tendance à offrir le moins d'heures de cours à leur professeur. Paradoxalement, c'est aussi le cas des lieux d'enseignement. Ces résultats tendraient à prouver soit que l'engouement pour la danse hip-hop tend à s'amenuiser, soit que le contexte économique des structures ne leur permet pas de décupler les heures de cours dans ce domaine. En étant plus spécialisés, à la fois dans leurs offres et dans leur public, les associations et les lieux de création peuvent se permettre d'offrir un volume horaire plus important. Ce sont donc des lieux plus valorisants pour les professeurs de danse.

6. LE NOMBRE D'HEURES DE COURS PAR SEMAINE SUIVANT LE LIEUX D'ENSEIGNEMENT (EN %)

Lieu d'enseignement	Nombre d'heures par semaine		
	Moins de 7 heures	7 heures et plus	Total
Structures de l'éducation populaire	50,0	50,0	100,0
Lieux d'enseignement	56,3	43,8	100,0
Associations	36,4	63,6	100,0
Lieux de création/diffusion	16,7	83,3	100,0
Moyenne	45,9	54,1	100,0

La faible moyenne d'heures de cours dispensés témoigne une fois de plus de la difficulté de faire de l'enseignement de la danse un métier. Dans le détail, on constate que près d'un tiers des danseurs ne parviennent pas à donner 5 heures de cours par semaine. 65,4 % d'entre eux donnent moins de dix heures de cours par semaine. Ces chiffres restent bien inférieurs au service d'un professeur de danse contemporaine par exemple (environ 15-20 heures par semaine).

7. LES HEURES DE COURS PAR SEMAINE

Nombre d'heures de cours par semaine		%
<i>Non réponse</i>		9,6%
<i>Moins de 5 heures par semaine</i>		34,6%
<i>de 5 à 9 heures</i>		28,8%
<i>de 10 à 14 heures</i>		17,3%
<i>15 heures et plus</i>		9,6%
Total		100,0%

Si l'on ajoute à cela la faible proportion (23%) de ceux qui donnent des cours dans d'autres styles de danse que le hip-hop, il devient vraiment difficile de parvenir à gagner sa vie de cette façon. Notons au passage, que sur cette question de la diversification vers d'autres styles, les filles possèdent un net avantage sur les garçons. Et ceci, notamment en raison du fait qu'elles sont plus nombreuses à être titulaires d'un diplôme d'Etat.

8. LES ENSEIGNEMENTS EN DANSE SUIVANT LE SEXE (EN %)

Sexe	Styles de danse enseignés		
	<i>D'autres styles</i>	<i>Que le hip-hop</i>	Total
<i>Un homme</i>	8,6	91,4	100,0
<i>Une femme</i>	56,3	43,8	100,0
Moyenne	23,5	76,5	100,0

Pour autant, dans les autres danses, les professeurs n'ont pas nécessairement des enseignements forcément très diversifiés. On verra d'ailleurs que sur cette question, la diversité des composantes de la danse hip-hop représente un atout considérable dans la diversification des activités d'enseignement.

Au regard de toutes ces variables, transparaissent les grandes tendances qui animent le marché du travail des professeurs de danse hip-hop. On constate que l'exercice du métier d'enseignant s'effectue dans des conditions précaires, et dans une logique économique qui sur sélectionne les danseurs. Il apparaît donc difficile d'envisager le métier de professeur comme une carrière professionnelle à part entière, d'autant plus que la pression indirecte exercée par les structures de l'éducation populaire banalisent les activités artistiques, et participent à une confusion des genres entre animation et danse, car ces structures sentent bien l'enjeu social qui gravitent autour du hip-hop, mais elles n'ont pas les moyens d'y répondre uniquement sur des bases artistiques.

2.3 Danser, enseigner, se former

Nous l'avons déjà souligné ci-dessus, le niveau d'étude des professeurs de danse hip-hop est assez élevé. En raison d'une absence de formation professionnelle dédiée au hip-hop, rares sont ceux qui possèdent un diplôme professionnel. Néanmoins, il ne faut pas conclure pour autant que ces danseurs n'ont aucune formation.

1. SUIVI DE STAGES PROFESSIONNELS

Suivi de stages		%
Oui		82,7%
Non		15,4%
Non réponse		1,9%
Total		100,0%

2. TYPES DE STAGE

Types de stages		%
Auprès d'un artiste		51,1%
Une formation « Jeunesse et Sport »		20,0%
Une formation « Culture »		17,8%
Auprès d'une association		11,1%
Total / occurrences		100,0%

Si les formations de formateurs cumulent un score relativement élevé avec 37,8 %, le détail révèle une légère domination des formations délivrées par les institutions relevant du ministère de la jeunesse et des sports (INJEP, Formation jeunesse et sport, formation CREPS). Mais ces formations ne sont rien en comparaison de l'impact des stages organisés par les artistes et qui répondent davantage à une démarche « artiste » que « professeur ». Les danseurs interrogés semblent davantage attentifs à améliorer leurs techniques de danse que leurs techniques d'enseignement.

3. L'IMPACT DES TYPES DE STAGE SUR LA PROFESSIONNALISATION DES PROFESSEURS (EN %)

Type de stage	Source principal de revenus		
	Les cours de danse	Autres	Total
Auprès d'un artiste	53,8	47,4	51,1
Une formation de formateur	34,6	42,2	37,8
Auprès d'une association	11,5	10,5	11,1
Total	100,0	100,0	100,0

En réalité, on constate rapidement que ces formations n'ont pas d'impact direct sur la professionnalisation des professeurs et qu'elles ne participent pas à améliorer les revenus des cours de danse contrairement aux stages délivrés par les artistes qui crédibilisent le danseur, au moins dans sa maîtrise technique.

4. L'IMPACT DES TYPES DE STAGE SUR LA REMUNERATION DES COURS (EN %)

Type de stage	Rémunération nette de l'heure		
	Moins de 28 €	28 € et plus	Moyenne
Auprès d'un artiste	51,7	70,0	56,4
Une formation de formateur	37,9	20,0	33,3
Auprès d'une association	10,3	10,0	10,3
Total	100,0	100,0	100,0

Toutefois, cette inefficacité apparente reste subordonnée aux disparités géographiques. On remarque effectivement un certain déséquilibre entre les différentes zones géographiques. Si on peut comprendre sans surprise que la proximité des artistes avec les villes favorise un élan des professeurs vers les stages qu'ils organisent, et que les formations de formateur occupent davantage de terrain à la campagne, celles-ci sont également dominantes dans la région parisienne.

5. LE TYPE DE STAGE EN FONCTION DE LA ZONE GEOGRAPHIQUE (EN %)

Type de stage	Zone géographique			
	Rurale	Urbaine	Paris	Moyenne
<i>Auprès d'un artiste</i>	31,3	69,6	33,3	51,1
<i>Une formation « Jeunesse et Sport »</i>	25,0	17,4	16,7	20,0
<i>Une formation « Culture »</i>	25,0	4,3	50,0	17,8
<i>Auprès d'une association</i>	18,8	8,7	0,0	11,1
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Les formations de formateur ne parviennent donc pas à lutter contre une forme de déterminisme géographique qui oppose la région parisienne au reste des régions puisqu'il est plus facile ici de gagner sa vie avec les cours de danse. Seulement, les démarches professionnelles ne sont pas les mêmes, et paradoxalement, la volonté de devenir professeur de danse, ou à tout le moins de gagner sa vie en donnant des cours, est plus marquée dans les zones les plus difficiles.

6. LA REMUNERATION DES COURS EN FONCTION DE LA ZONE GEOGRAPHIQUE (EN %)

Rémunération nette de l'heure	Zone géographique			
	Rurale	Urbaine	Paris	Moyenne
Moins de 28 € de l'heure	90,0	59,1	18,2	55,8
28 € et plus	10,0	40,9	81,8	44,2
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

C'est ce que suggèrent les résultats suivants. Au-delà d'une courte majorité (52,9 %) d'avis favorable, on voit très nettement que le projet de certification est bien plus favorablement accueilli dans les zones rurales qui sont aussi les moins rémunératrices. C'est, sans doute, là aussi où, malgré leurs efforts, les formations de formateur montrent leurs limites à engager les professeurs de danse sur la voie d'une professionnalisation en les rendant plus crédibles vis à vis des employeurs.

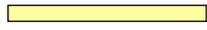
7. L'AVIS SUR UNE CERTIFICATION EN FONCTION DE LA ZONE GEOGRAPHIQUE (EN %)

Avis sur une certification	Zone géographique			
	Rurale	Rurale	Paris	Moyenne
<i>Favorable</i>	71,4	50,0	38,5	52,9
<i>Défavorable</i>	21,4	12,5	30,8	19,6
<i>Partagé</i>	0,0	25,0	23,1	17,6
<i>Sans opinion</i>	7,1	12,5	7,7	9,8
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Pour autant, il serait réducteur de limiter les attentes des professeurs à une simple revalorisation salariale. Le tableau ci-dessous énonce les divers arguments avancés par les danseurs. On mesure tout de suite le besoin de reconnaissance professionnelle (51,2 %) que l'on vient d'évoquer. Ensuite, on constate un souci de réglementer l'enseignement, ou pour reprendre l'expression des danseurs : « éviter

que n'importe qui donne des cours ». Enfin, il faut souligner l'importante prise de conscience d'une nécessité d'acquérir des compétences pédagogiques, notamment pour améliorer les échauffements et prévenir les risques de blessures (94 % des danseurs interrogés déclarent que c'est une pratique qui comporte des risques de blessures) et de mieux adapter le contenu des cours en fonction des publics. D'ailleurs, pour ceux qui ne sont pas favorables à une certification, le seul argument significatif manifeste la peur d'un enfermement du hip-hop. Cette objection renvoie d'ailleurs à des considérations artistiques ou culturelles, propres à une volonté de reconnaissance artistique, qui bien que compréhensible, ne concerne au fond que d'assez loin ceux qui veulent faire de l'enseignement leur métier.

8. LES ARGUMENTS EN FAVEUR D'UNE CERTIFICATION (EN %)

Arguments		%
Acquérir une reconnaissance professionnelle		51,2%
Réglementer l'enseignement		24,4%
Améliorer la formation et la prévention		22,0%
Préserver le hip-hop		2,4%
Total / occurrences		100,0%

Enfin, le tableau suivant procure une visibilité détaillée des préoccupations sur les attentes vis-à-vis d'une formation. Quatre revendications sortent du lot : des connaissances techniques sur le hip-hop, des connaissances sur la culture hip-hop, des connaissances pratiques sur la conception des cours, et une reconnaissance du hip-hop comme un genre à part entière.

9. LES ATTENTES A L'EGARD D'UNE FORMATION (EN %)

Les attentes à l'égard d'une formation	Rang 1	Rang 2	Rang 3	Rang 4	Global
Une reconnaissance du Hip-hop comme genre à part entière	12,0	12,5	11,1	11,9	11,8
Des connaissances techniques sur le Hip-hop	16,0	12,5	8,8	9,5	11,8
Des connaissances sur la culture Hip-hop	4,0	12,5	20,0	11,9	11,8
Des connaissances pratiques sur la conception des cours	6,0	10,4	17,7	7,1	10,2
Une augmentation des rémunérations	12,0	10,4	8,8	7,1	9,7
Des connaissances théoriques sur l'enseignement de la danse	6,0	12,5	4,4	11,9	8,6
Etre plus crédible vis à vis des employeurs	6,0	8,3	11,1	9,5	8,6
Etre plus crédible vis à vis du grand public	10,0	8,3	4,4	4,7	7,0
Des connaissances pédagogiques	10,0	4,1	6,6	9,5	7,5
Fédérer et normaliser le genre « Hip-hop »	12,0	2,0	0,0	11,9	6,4
Un encadrement juridique qui couvre les risques de blessure	6,0	6,2	6,6	4,7	5,9

Le tableau donne les effectifs pour chaque rang et pour l'ensemble

Le rang moyen est calculé pour chaque modalité sur l'ensemble des réponses

Pourcentages calculés sur la base des réponses

La question des connaissances techniques traduit une demande sur les différents styles qui composent la danse hip-hop. La dimension technique est particulièrement accentuée pour cette danse dans la mesure où elle se base sur de nombreuses figures dont la difficulté de réalisation est aussi un critère de perception artistique. Il s'agit d'un besoin global de formation technique, d'un désir d'approfondissement ou de découverte, mais finalement d'une attente propre à tout univers professionnel.

En revanche, la question des connaissances sur la culture hip-hop traduit un besoin d'approfondir l'imprégnation d'un univers qui n'est pas seulement artistique, mais aussi social, culturel et ethnique. Il s'agit d'une demande de formation

théorique sur l'histoire, l'origine du mouvement hip-hop, et plus technique sur notamment la terminologie des figures, des styles, des pas... Cette attente rejoint le sentiment d'une certaine vacuité constatée lors des entretiens à propos des « valeurs » de la culture hip-hop. Il y a un véritable effet de résistance d'une corporation qui, tout en s'appuyant sur un manque certain de connaissances, est nourrie par la peur d'être dépossédé de ses « valeurs ».

L'attente concernant les connaissances pratiques sur la conception des cours traduit un désir de formation propre au métier de professeur. Il rejoint la prise de conscience constatée plus haut au sujet de l'encadrement et de l'organisation des cours. Plus largement, les professeurs de danse sentent qu'une partie de leur reconnaissance professionnelle pourrait passer par une valorisation de leurs savoirs pédagogiques. Ni professeurs, ni animateurs, les danseurs souffrent d'un double discrédit dont ils connaissent parfaitement l'origine : le manque de reconnaissance de leurs compétences pédagogiques.

Enfin, le besoin de reconnaissance du hip-hop tient à l'ensemble des points que l'on vient de citer, c'est aussi pour cela qu'il domine. Les danseurs pensent qu'une reconnaissance artistique du hip-hop permettrait de crédibiliser leur travail et de donner un poids à leur action. C'est sans doute sur cette question que se joue toute la subtilité d'une certification qui tout en créditant les danseurs de compétences pédagogiques et techniques ne doit pas formaliser à outrance, une danse et une culture. La formation peut répondre à cet enjeu mais au prix de nombreuses précautions.

2.4 Figures de style

Au-delà de la grande variété des styles de danse hip-hop, on peut tout de même constater que la breakdance est la danse la mieux partagée parmi les professeurs interrogés. Cette donnée relativement évidente dans la mesure où il s'agit du style originel de la danse hip-hop. C'est aussi bien souvent le premier style de danse pratiquée par les danseurs, sans doute le plus caractéristique d'une attitude, d'une culture, d'un style et d'un esprit hip-hop.

1. LES STYLES DE DANSE HIP-HOP ENSEIGNES (PAR OCCURRENCE CITEE)

Styles de danse hip-hop	%
<i>Breakdance</i>	24,8%
<i>Locking</i>	15,2%
<i>New style</i>	15,2%
<i>Popping</i>	14,3%
<i>House</i>	5,7%
<i>Funk</i>	3,8%
<i>Hype</i>	2,9%
<i>Smurf</i>	2,9%
<i>Boogaloo</i>	2,9%
<i>Tétris</i>	1,0%
<i>Tous les styles debout</i>	11,4%
Total / réponses	100,0%

La danse hip-hop se compose de nombreux styles, de nombreuses variantes qui participent à la dynamique de cette danse, à son renouvellement permanent, et qui témoignent au passage d'un certain métissage². Sans entrer dans les détails, on peut rapidement distinguer deux grands répertoires de danse : la danse « debout » (popping, locking, boogaloo, smurf, téttris, new style, funk...) et la danse au « sol » ou break (phase, passe-passe, freeze...).

2. LES STYLES DE DANSE HIP-HOP ENSEIGNES (PAR INDIVIDU)

Style de danse hip-hop		%
<i>Debout</i>		50,0%
<i>Polyvalent</i>		33,3%
<i>Sol</i>		16,7%
Total		100,0%

Sans préjuger de la capacité des danseurs à naviguer entre les différentes composantes de la danse hip-hop, on a pu remarquer une certaine spécialisation des danseurs avec, d'un côté, ceux qui sont davantage orientés vers la breakdance et, de l'autre, ceux qui pratiquent une ou plusieurs des variantes de la danse debout. En réalité, les résultats de l'enquête mettent en évidence une troisième catégorie de danseurs polyvalents capables d'enseigner l'un et l'autre des répertoires. Par conséquent, il n'est pas exclu de penser que la spécificité du ou des genres enseignés (debout/sol/les deux) peut nous aider à mieux cerner certaines pratiques d'enseignement, notamment en précisant les parcours artistiques des professeurs.

Les premiers résultats de l'enquête montrent une large domination de la danse debout qui, d'après les entretiens, reflète l'évolution contemporaine de la danse hip-hop en France, mais aussi un regain d'intérêt pour le travail chorégraphique. Claudine Moïse a déjà décrit ce mouvement qui marque la maturation de la danse hip-hop depuis le début des années 2000. Cette tendance peut s'expliquer en partie compte tenu de la forte médiatisation de la culture hip-hop, qui a conduit notamment à l'entrée progressive de la danse dans les salles de spectacle. Mais il ne faut pas oublier que cette tendance dépasse le simple cadre médiatique et s'inscrit comme une véritable démarche artistique – si l'on en croit la place qu'occupe désormais la chorégraphie dans les Battles – qui participe à l'identification d'une marque de fabrique française, une « French touch » distinctive au niveau international.

3. LE STYLE DE DANSE HIP-HOP ET L'AGE DU DANSEUR (EN %)

Age	Style de danse enseigné			Moyenne
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	
<i>Moins de 30 ans</i>	45,8	75,0	37,5	47,9
<i>Plus de 30 ans</i>	54,2	25,0	62,5	52,1
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Cette tendance, qui touche surtout le monde de la création, est plus difficilement perceptible à l'échelle des pratiques quotidiennes des danseurs. Les enseignants représentent d'ailleurs une population sensiblement différente, peut-être plus proche des pratiques quotidiennes de leur public. Au-delà du consensus sur les

² Cf. C. Moïse, 2004, *Danse hip-hop, respect !* Montpellier, Indigènes.

danses debout, qui traduit aussi l'importance du public féminin dans les cours de danse, on voit très nettement que les plus jeunes continuent à s'orienter davantage vers la danse au sol, tandis que les plus anciens élargissent leur champ de compétences vers les styles variés du debout. La difficulté à maintenir un niveau exigeant en breakdance en vieillissant conduit des plus âgés à diversifier leurs pratiques. D'autre part, cette évolution semble également liée à l'histoire d'une discipline qui a émergé avec le breakdance et qui a vu progressivement arriver de nouveaux styles « debout », même s'il faut rappeler que les styles debout ont toujours fait partie de la danse hip-hop avec le smurf notamment. Par ailleurs, il faut aussi noter que les plus anciens sont aussi souvent des danseurs reconnus sur le plan artistique, et ce succès a aussi reposé sur leur capacité à adopter une démarche chorégraphique à laquelle se prêtent plus facilement les variantes de la danse debout.

4. LE STYLE DE DANSE HIP-HOP ET LE DEPARTEMENT D'ORIGINE (EN %)

Zone géographique	Style de danse enseigné			Total
	Debout	Sol	Polyvalent	
Rurale	12,5	62,5	37,5	29,2
Urbaine	66,7	12,5	43,8	50,0
Paris	20,8	25,0	18,8	20,8
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

L'analogie entre les propriétés apparentes des zones rurales et de la région parisienne continue d'opérer, mais pour des raisons différentes. La persistance du break dans les zones rurales peut s'expliquer par une perméabilité plus lente aux tendances nouvelles, compte tenu de la distance qui les sépare des grands pôles urbains. Mais ce phénomène coïncide aussi avec un phénomène générationnel, et le plus jeune âge des professeurs de hip-hop à la campagne (cf. Tableau 3). Enfin, la présence légèrement plus marquée de breakers en région parisienne, peut aussi trouver une explication au regard de la présence des danseurs de la « première génération » qui ont développé la danse hip-hop en France à partir du break, mais aussi compte tenu du caractère ultra urbanisé de la région, auquel ce style de danse reste naturellement très attaché.

5. LE STYLE DE DANSE ET LES COURS COMME SOURCE PRINCIPALE DE REVENUS (EN %)

Style de danse enseigné	Les cours de danse comme source principale de revenus		
	Oui	Non	Total
Debout	66,7	33,3	100,0
Sol	37,5	62,5	100,0
Polyvalent	62,5	37,5	100,0
Moyenne	60,4	39,6	100,0

Le style de danse pratiquée semble avoir un impact sur l'insertion professionnelle. On constate que la danse debout, avec sa grande variété de styles, permet de toucher un public plus large, notamment de filles, et d'offrir une gamme de danses plus diversifiées. Cela représente donc un atout pour faire de l'enseignement de la danse un métier. Les danseurs les plus polyvalents bénéficient de cette dynamique, tandis que ceux qui restent spécialisés en breakdance ont visiblement plus de mal à tirer des cours de danse un revenu suffisant. Cette dynamique se confirme si l'on croise cette variable avec le volume hebdomadaire des enseignements et les rémunérations pratiquées.

6. LE STYLE DE DANSE ET LE REMUNERATION POUR UNE HEURE DE COURS (EN %)

Tarifs nets de l'heure	Style de danse enseigné			
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	Moyenne
<i>Moins de 16 €</i>	9,1	60,0	33,3	23,1
<i>Entre 16 et 30 €</i>	50,0	20,0	50,0	46,2
<i>Plus de 30 €</i>	40,9	20,0	16,7	30,8
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

La grille des rémunérations montre bien la disparité qui existe entre les professeurs de danse. Ceux qui sont spécialisés dans la breakdance restent largement moins bien payés que les autres. Les professeurs plus polyvalents s'en tirent un peu mieux. D'ailleurs, il s'agit souvent de breakers convertis à la danse debout et qui gardent un volume de cours en breakdance encore important. Enfin, les danseurs spécialistes du debout gagnent nettement mieux leur vie. Il faut ajouter que certains d'entre eux sont aussi des artistes reconnus qui donnent des stages extrêmement lucratifs.

7. LE STYLE DE DANSE ET LE NOMBRE D'HEURES DE COURS PAR SEMAINE (EN %)

Nombre d'heures de cours/semaine	Style de danse enseigné			
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	Moyenne
<i>Moins de 7 heures</i>	60,9	50,0	40,0	52,3
<i>7 heures et plus</i>	39,1	50,0	60,0	47,7
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Lorsqu'on regarde le nombre d'heures de cours hebdomadaires, on comprend la logique du système de rémunération. Les breakers sont ceux qui donnent le moins d'heures de cours par semaine. Les styles les mieux rémunérés sont logiquement ceux qui sont aussi les plus demandés, et les plus diversifiés.

8. LE STYLE DE DANSE ET LE LIEU D'ENSEIGNEMENT (EN %)

	Style de danse enseigné			
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	<i>Total</i>
Structures d'Education Populaire	37,5	54,5	47,8	43,9
<i>Lieux d'enseignement</i>	40,6	18,2	8,7	25,8
<i>Associations</i>	15,6	27,3	21,7	19,7
<i>Lieux de création/diffusion</i>	6,3	0,0	21,7	10,6
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Cette tendance s'explique au regard de la nature des employeurs. Les structures d'éducation populaire qui dominent ici, sont celles qui rétribuent les moins biens leur professeur de hip-hop, et celles qui doivent faire face à la plus grande demande de cours notamment en breakdance.

9. LE STYLE DE DANSE ET LE FAIT D'AVOIR SUIVI UN STAGE (EN %)

Suivi de stage	Style de danse enseigné			
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	Moyenne
<i>Oui</i>	91,7	87,5	81,3	87,5
<i>Non</i>	8,3	12,5	18,8	12,5
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Au regard de ces disparités de traitement, peut-on supposer l'existence d'une appréciation ou d'une demande différente de formation en fonction du style de

danse enseigné ? On remarque d'abord une tendance générale qui souligne la prise de conscience de la nécessité d'une formation continue, à la fois en tant que danseur, mais aussi en tant que professeur. A ce propos, il faut souligner qu'en figeant certains contenus ou en attribuant définitivement un statut, un diplôme pourrait entraver cette dynamique. Nombreux sont les titulaires d'un diplôme d'Etat qui cessent de se former. Ensuite, il faut reconnaître une légère variation suivant les styles de danse. On remarque en effet que les danseurs polyvalents ont un peu moins tendance que les autres à se former, ce qui, au regard de la diversité des techniques de danse, peut sembler bien paradoxal. Mais cette information confirme surtout le caractère autodidacte des professeurs polyvalents³.

10. LE STYLE DE DANSE ET LES ATTENTES A L'EGARD D'UNE FORMATION (EN %)

Attentes à l'égard d'une formation	Style de danse enseigné			
	Debout	Sol	Polyvalent	Moyenne
8. Une reconnaissance du Hip-hop comme genre à part entière	11,7	12,9	13,0	12,3
4. Des connaissances techniques sur le Hip-hop	14,9	9,7	6,5	11,7
5. Des connaissances sur la culture Hip-hop	13,8	12,9	4,3	11,1
7. Des connaissances pratiques sur la conception des cours	11,7	9,7	8,7	10,5
2. Une augmentation des rémunérations	9,6	9,7	10,9	9,9
10. Etre plus crédible vis à vis des employeurs	6,4	9,7	15,2	9,4
11. Des connaissances pédagogiques	8,5	6,5	8,7	8,2
6. Des connaissances théoriques sur l'enseignement de la danse	10,6	3,2	6,5	8,2
3. Etre plus crédible vis à vis du grand public	4,3	9,7	10,9	7,0
1. Fédérer et normaliser le genre « Hip-hop »	5,3	6,5	8,7	6,4
9. Un encadrement juridique qui couvre les risques de blessure	3,2	9,7	6,5	5,3
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Ce tableau indique une certaine variation des attentes à l'égard d'une formation professionnelle. On remarque tout d'abord un besoin de reconnaissance à la fois artistique et professionnelle plus fort chez les danseurs polyvalents. Les danseurs de break, quant à eux sont plus sensibles à l'aspect culturel, ce qui peut s'expliquer au regard de la présence plus importante de jeunes dans ce groupe mais aussi parce que cette danse renvoie aux origines, souvent méconnues, de la culture hip-hop. Pour ceux qui enseignent la danse debout, les attentes sont beaucoup plus diversifiées. On y retrouve le besoin culturel auquel s'ajoutent une demande technique et de formation théorique sur l'enseignement de la danse.

11. LE STYLE DE DANSE ET L'AVIS SUR UNE CERTIFICATION EN DANSE HIP-HOP (EN %)

Avis sur la certification	Style de danse enseigné			
	Debout	Sol	Polyvalent	Moyenne
Favorable	56,5	75,0	37,5	53,2
Défavorable	13,0	12,5	31,3	19,1
Partagé	21,7	0,0	18,8	17,0
Sans opinion	8,7	12,5	12,5	10,6
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Enfin, il faut s'intéresser à la question centrale qui anime notre étude : la certification. Il est intéressant de noter l'avis favorable qu'une certification reçoit auprès des breakers qui connaissent de grandes difficultés à vivre de l'enseignement de la danse. Cette tendance s'observe également chez les professeurs de danse

³ Cf. S. Faure, M.-C. Garcia, 2005, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.

debout dont l'enthousiasme est plus modéré et l'avis nettement plus partagé. Enfin, les danseurs polyvalents sont ceux chez qui l'idée d'une certification obtient le moins de succès. Ces danseurs rejettent le caractère institutionnel d'une formation, alors que paradoxalement, ils attendent une forme de reconnaissance institutionnelle de leur pratique, comme on l'a vu précédemment. Il y a sans doute aussi une certaine réticence à l'égard de l'idée de formation comme on l'a constaté avec le suivi de stage de la part de danseurs dont le parcours leur a prouvé qu'on « pouvait aussi y arriver tout seul ».

12. LE STYLE DE DANSE ET LES ARGUMENTS FAVORABLES A UNE CERTIFICATION (EN %)

Arguments favorables à une certification	Style de danse enseigné			
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	Moyenne
<i>Avoir une reconnaissance professionnelle</i>	26,3	71,4	30,8	35,9
<i>Réglementer l'enseignement</i>	26,3	28,6	23,1	25,6
<i>Améliorer la formation et la prévention</i>	21,1	0,0	38,5	23,1
<i>Favoriser la professionnalisation</i>	21,1	0,0	7,7	12,8
<i>Préserver le hip-hop</i>	5,3	0,0	0,0	2,6
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

La question des arguments en faveur d'une certification qui complète celle des attentes contient un certain nombre de variations suivant les danses enseignées. On voit nettement que les breakers attendent une véritable reconnaissance professionnelle dont on comprend l'origine au regard des rémunérations relativement faibles dont ils bénéficient. Reconnaissance des qualités et des compétences professionnelles des enseignants et amélioration des conditions de travail est la principale revendication des professeurs de breakdance. Ce sont également ces danseurs qui sont le plus sensibles à une réglementation de l'enseignement, c'est-à-dire pour reprendre leurs mots : « faire en sorte que ce ne soit pas n'importe qui, qui donne des cours ». De leur côté, les danseurs polyvalents, dont on a souligné le caractère autodidacte, sont les plus soucieux d'améliorer la qualité d'une formation en danse hip-hop qu'ils ne possèdent pas. Enfin, ceux qui enseignent la danse debout, et qui sont aussi parfois les plus institutionnalisés des danseurs, espèrent une professionnalisation de l'enseignement ou, en d'autres termes, faire du métier de professeur de danse, un vrai métier. Cette dernière exigence rejoint finalement celle d'une reconnaissance professionnelle exprimée davantage par les breakers.

13. LE STYLE DE DANSE ET LES RETICENCES A L'EGARD D'UNE CERTIFICATION (EN %)

Arguments opposés à une certification	Style de danse enseigné			
	<i>Debout</i>	<i>Sol</i>	<i>Polyvalent</i>	Moyenne
<i>Enfermer le hip-hop</i>	60,0	100,0	50,0	57,1
<i>Trop de techniques différentes</i>	0,0	0,0	30,0	14,3
<i>Favoriser les autres danseurs</i>	10,0	0,0	10,0	9,6
<i>Dénaturer le hip-hop</i>	10,0	0,0	10,0	9,5
<i>Discrimination financière</i>	10,0	0,0	0,0	4,8
<i>On peut y arriver sans</i>	10,0	0,0	0,0	4,8
Total	100,0	100,0	100,0	100,0

Compte tenu du petit nombre de réponses obtenues à cette question, il n'est pas possible de dégager de véritables corrélations entre les danses enseignées et les

réticences vis à vis d'une certification. Toutefois, on peut souligner la crainte d'un enfermement de la danse hip-hop qui s'exprime plus particulièrement chez les professeurs les plus spécialisés, tandis que les polyvalents, directement confrontés à l'apprentissage d'une grande diversité de technique, trouvent ici un argument à l'impossibilité d'une formation qui délivre des compétences convenables dans l'ensemble des ces différents styles. Sans être probants, ces résultats confortent notre analyse en termes de style, puisqu'on comprend la logique interne de certains parcours.

Chapitre 2 :

La perspective d'un diplôme d'Etat

L'intérêt manifesté pour la question d'une certification atteste qu'il s'agit d'une question qui passionne, malgré le fait que le débat soit « une vieille lune ». Qu'il s'agisse de danseurs ou de responsables de structures, les avis radicalement négatifs sont finalement rares. Cependant, suite aux multiples formations dispensées, il est étonnant que, les danseurs, qui ne sont pas diplômés d'une autre danse pour la plupart, ne soient pas plus convaincus. Mais d'un autre côté, les formations n'ont pas non plus provoqué un rejet massif de l'idée d'une certification. Quant à la perception des risques, elle apparaît également partagée chez les professeurs et chez les employeurs.

I/ L'avis des professeurs

Entretiens et observations attestent qu'une ligne de partage traverse ceux qui font le métier d'enseigner la danse, et ceux qui évoluent dans la sphère de la création. Il existe deux champs professionnels distincts qui mobilisent des compétences diverses, mais qui partagent la pratique de l'enseignement. Chez les danseurs de métiers, qui délivrent dans leurs enseignements une expérience de leur rôle d'interprète ou de chorégraphe, cette activité n'est pas principale, et vient en complément de leur travail de créateur/artiste. Chez les professeurs de métiers, l'enseignement constitue une part notable de leur activité. La question d'une certification concerne en premier lieu ce type de professeurs. Il faut également mentionner l'existence d'un clivage générationnel. D'un côté, il y a la première génération, ceux qui se sont blessés, les défricheurs, les « mouvementistes », porteurs d'une culture (le quartier, la rue, les cartons, les battles). Ils sont rebelles, peu lettrés et réfractaires à l'institution. Et de l'autre, 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.

Tout en s'appuyant sur des arguments relativement construits, les professeurs sont la plupart du temps à la fois partisans et opposés à une certification. Les partisans évoquent un frein à la concurrence sauvage, celle des professeurs qui enseignent après six mois de pratique par exemple. La limitation des risques d'accidents est également citée, tout comme l'amélioration des connaissances techniques, pédagogiques et anatomiques. La question de la reconnaissance traduit une double attente : être considéré sur un même pied d'égalité que les autres danses et être mieux rémunéré. Les propos de la première attente oscillent entre une demande d'harmonisation avec le DE existant et son rejet, non par principe, mais parce qu'il est considéré comme inadapté. Ils contiennent l'espoir d'une reconnaissance de la danse hip-hop comme culture légitime, mais aussi le constat qu'il s'agit d'une danse, et qu'elle partage des traits communs avec l'ensemble des

autres danse⁴. Ainsi, le principe d'un tronc commun comportant des notions d'anatomie et de physiologie valable pour toutes les danses est évoqué. La question des rémunérations préoccupe le plus grand nombre, mais il s'agit d'une doléance qui émane surtout des intervenants de MJC soumis aux statuts de l'animation, les écoles privées ou les associations étant plus souples à ce sujet. Que la question des rémunérations soit soulevée atteste que donner des cours de danse hip-hop représente une source de revenu sur laquelle les acteurs comptent : il s'agit d'un indicateur de la professionnalisation de ce secteur d'activité. Une autre motivation positive à l'égard d'un diplôme porte sur les « bases » de la danse. Leur connaissance devrait orienter la constitution d'un diplôme, et c'est en faisant appel aux détenteurs américains de celles-ci que l'on pourrait les cerner⁵.

Les professeurs opposés à une certification avancent trois catégories d'arguments : les premiers s'appuient sur une conception essentialiste de la danse et de la culture hip-hop. Plusieurs professeurs estiment que la nécessité d'un diplôme est contradictoire avec la culture du hip-hop, sa pratique urbaine, « dans la rue » : son « authenticité » s'en trouverait trahie. Ceux là estiment « contre nature » de l'enseigner dans des écoles. La transmission informelle étant une des composantes de cette culture de tradition orale, son institutionnalisation 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.

Une seconde catégorie d'arguments prolonge la première et pointe le clivage ethnique qui parcourt la problématique de la danse hip-hop. Il est d'ailleurs possible de remarquer qu'il s'agit vraisemblablement de la part la moins intégrée et la plus communautariste des expressions faisant partie des cultures urbaines. La danse hip-hop est systématiquement qualifiée comme une expression refuge pour les jeunes issus de l'immigration. De fait, le patronyme des professeurs traduit que nous sommes face à de jeunes Français pour beaucoup d'origine étrangère ou originaires des anciennes colonies françaises. Cette question ethnique et culturelle surgit face à la perspective d'une évaluation écrite contenue dans l'idée d'un diplôme. Les professeurs de hip-hop se considèrent plutôt comme des « transmetteurs ». Inconsciemment, cette terminologie marque une forme « d'allergie » à l'école, caractéristique d'une population fortement stigmatisée par l'échec scolaire. Evoluant dans un milieu de tradition orale, privilégiant le langage du corps à la conceptualisation, « les danseurs vivent la danse comme un refuge »⁶, mais aussi comme un « domaine d'excellence »⁷ où ils se reconnaissent à travers des codes qui ne sont pas ceux de la culture officielle. Ils expriment également la peur que la dynamique sociale de la danse soit entravée par une trop forte institutionnalisation et qu'elle coupe les danseurs de leur base et de leur public. Derrière les craintes d'un formatage se loge un sentiment contradictoire vis-à-vis de l'institutionnalisation fait à la fois d'attraction et de rejet. Il est intéressant de noter que la perspective d'une

⁴ Alcide Valente

⁵ Chaouki Saïd

⁶ Entretien avec Fouad Boussouf.

⁷ Franck II Louise, cité par C. Moïse, 1999.

évaluation écrite, et plus largement celle d'une certification, soit critiquée par ceux là mêmes qui participent à l'élaboration de formations, et qui détiennent au moins le Baccalauréat. Dans ces réserves, qui peuvent relever de la fascination, s'exprime également le désir de préserver au hip-hop ses qualités intégratives.

Un troisième type d'arguments exprime une méfiance vis-à-vis de la légitimité de certains danseurs à devenir des formateurs, et vis-à-vis des contenus. Qui va enseigner ? Qui sera recruté ? Qui sera admis ? Qu'est-ce qu'on enseigne ? Un style particulier ou tous les styles du hip-hop ? Qui pourra dire ce qui appartient au hip-hop et ce qui n'en est pas ? « *Mais en attendant, les gens qui dirigent ça [les formations de formateurs], ce ne sont jamais des gens issus de la danse hip-hop, non pas parce qu'ils ne veulent pas, mais parce que dans la danse hip-hop, il n'y a pas de réelle légitimité entre les différents pratiquants* ⁸ ». Ce ne sont jamais non plus des « gens issus de l'immigration ». La question de la légitimité des intervenants est double : elle renvoie aux dissensions propres au milieu, mais elle exprime aussi le fossé culturel qui sépare le milieu hip-hop des experts savants de la danse savante.

La réflexion engagée par le milieu des danseurs est loin d'être simplement campée sur des positions figées. Le plus souvent, à travers les avis partagés s'exprime une réflexivité plus ou moins élaborée sur la question de la certification, et plus globalement sur celle de la professionnalisation. Cette dernière pose la question de la reconnaissance de la danse hip-hop et s'inscrit dans un contexte plus large du clivage entre culture populaire et culture savante. Enfin, la mention récurrente du diplôme d'Etat existant témoigne d'une ambivalence : il apparaît le plus souvent comme une référence qu'il s'agit de dépasser.

⁸ Entretien avec un professeur de danse hip-hop.

II/ L'avis des structures

Les cultures urbaines, le rap, mais surtout le slam ou la danse⁹, représentent des facteurs nouveaux d'intégration d'une population qui revendique ses valeurs dans l'espace public. Mais elles sont également vécues comme des foyers de repli identitaire. L'intérêt des pouvoirs publics et des acteurs sociaux pour la culture Hip-hop est donc relativement ambigu. Cette ambiguïté se ressent pleinement dans le discours que tiennent les structures qui proposent des cours de danse. Il y a d'un côté l'urgence de répondre à une demande et la possibilité de tisser un contact privilégié avec des jeunes populations qui reprennent progressivement goût à la culture et à l'échange, et de l'autre, une situation économique qui limite la création d'activités Hip-hop.

Sur la question d'un diplôme, les employeurs sont partagés à l'image des professeurs, mais pas pour les mêmes raisons. Les responsables de structures (notamment les MJC), qui ont parfois eux-mêmes une expérience de l'enseignement, portent un jugement stable et réfléchi sur les risques potentiels et la nécessité de posséder un bagage minimum (pédagogie/anatomie/psychologie). Pourtant, ils expriment, dans le même temps, une défiance vis-à-vis des risques de détournement de la culture et de « l'esprit » hip-hop. Par exemple, pour le coordinateur d'une MJC lyonnaise, c'est « oui » sur le plan institutionnel : « *pour la structure, ce serait préférable, pour les connaissances en pédagogie etc.* », et « non » d'un point de vue personnel : « *il ne faut pas de briser l'élan de cette culture et de ces jeunes par un formatage, ni évincer ceux qui se lancent ou exclure ceux qui trouvent dans la danse hip-hop une alternative à l'échec scolaire, et qui seraient rebutés par une épreuve écrite* ». Evidemment, ceux dont le métier est d'organiser les formations et de réfléchir à leur contenu sont unanimes pour recommander la nécessité d'un diplôme. A la fois, ils jugent le milieu hip-hop désorganisé, volatile, hétérogène, insaisissable et rebelle. Mais tous s'accordent pour lui reconnaître une force intégrative. Voici quelques exemples de l'état d'esprit propre à chaque établissement et les problématiques singulières que pose l'enseignement du hip-hop.

2.1 Une école privée

Dans une école privée du premier arrondissement de la ville de Lyon, le hip-hop prend place parmi des cours de remise en forme (Fitness) et gymnastique (cardiotraining). Son traitement, tant d'un point de vue pédagogique, que dans le soin apporté aux équipements, montre qu'il est considéré comme une pratique corporelle qui relève à la fois du sport, de la danse, et de la gymnastique (muscultation). A ce titre, la notion de diplôme retient aussi bien l'attention de la directrice que du professeur. Travaillant avec un formateur sans diplôme, la directrice s'est attachée à lui fournir quelques éléments de pédagogie ainsi qu'une série de connaissances sur le corps (échauffement, muscultation, rythme cardiaque) propre au Fitness mais qui lui permettent d'enseigner la danse. Dans cette structure

⁹ Auxquels on accorde plus volontiers une « compétence » artistique, contrairement au rap dont les acteurs ont souvent usé de la polémique comme mode de communication et dont l'acculturation musicale reste encore difficilement appréciée par une audience plus large.

qui peut être assimilée à une PME, la professeur apparaît fortement influencée par les conceptions de la directrice. Toutes deux s'accordent donc à souligner l'importance d'une qualification et d'un savoir-faire pédagogique nécessaire à la conduite d'une telle activité. Leur point de vue est sans ambages : elles sont entièrement favorables à la mise en place d'un diplôme spécifique, à la fois pour garantir un niveau de qualification des enseignants et une qualité des cours dispensés, mais aussi pour légitimer la danse Hip-hop et le travail du professeur.

2.2 Quatre Maisons des Jeunes et de la Culture

Dans la MJC du troisième arrondissement de Lyon, l'approche est différente puisque le Hip-hop est uniquement qualifié comme un sport dont le degré de dangerosité reste bien moindre que certaines autres activités (natation). Ici, la question du diplôme ne se pose pas véritablement. Les coordinateurs ignorent qu'il en existe, et surtout ne connaissent pas ceux qui relèvent de leur tutelle (Jeunesse et sports). C'est bien l'animation socioculturelle qui domine, avec ses soucis bien légitimes (26600 adhérents) tels les 3000 personnes qui fréquentent hebdomadairement la Maison, parmi lesquelles une jeunesse « *bien présente et bien turbulente* » que seuls 2 animateurs jeunesse encadrent. Le directeur laisse transparaître son ressentiment vis à vis du ministère de la Culture et de son fonctionnement.

Dans une autre MJC du 7^{ème} arrondissement de Lyon, les deux professeurs ont été recrutés sans diplôme. Mais le coordinateur a mis en place un an d'accompagnement avec une danseuse diplômée en contemporain et qui pratique le hip-hop, pour les sensibiliser à la pédagogie. Il les a également encouragé à suivre la formation proposée sur 2006-2007 par le CND. Ceux-ci ont été sélectionnés, mais n'ont pas donné suite à cause de leurs études.

Dans une MJC des Côtes d'Armor qui possède deux studios de danse, la situation est encore différente. Le directeur a bien conscience des enjeux artistiques et sociaux du Hip-hop.

« Mais c'est une activité que les jeunes ont développée eux-mêmes. Les professeurs sont des anciens élèves de Nabil, le chargé de mission à l'ADDM qui a implanté l'activité dans la région. Compte tenu de la demande, la question des rémunérations est vitale pour nous. Aujourd'hui, je peux satisfaire toutes les demandes, mais si demain il y a un DE pour le Hip-hop, ça me coûtera plus cher qu'un vacataire ou qu'un danseur qui a le statut d'animateur comme c'est le cas chez nous. Donc je réduirai les heures de cours. Ça ne veut pas dire qu'il ne faut pas reconnaître leurs compétences, au contraire. Mais un DE je sais pas... Une formation ça c'est sûr qu'il en faut une, en tout cas quelque chose qui permette de savoir à qui on a affaire et qui permette aux jeunes de mieux s'insérer professionnellement, quelque chose de polyvalent qui leur permette de faire autre chose ou de l'animation par exemple. »

Dans cette MJC du Nord¹⁰, établissement public qui appartient au réseau de la Fonction Publique Territoriale, le directeur tient à rappeler qu'il n'a qu'un statut de « technicien » et que le responsable local, c'est le maire. Il a obligation d'appliquer la grille des salaires de la fonction publique territoriale, qui comprend trois niveaux : le plus élevé correspond au DE. Les rémunérations sont faibles et plafonnées car elles sont conçues pour quelqu'un qui travaille 35 heures et inadaptées aux vacances d'enseignement artistique. Formateur au CREPS, ce directeur est attentif à la qualification de ses animateurs : BAFA pour celui en danse hip-hop, DE pour celle en danse classique. Il ne détient aucune connaissance du hip-hop, mais ses compétences personnelles et sa connaissance de la transmission dans d'autres activités lui permettent de porter un regard avisé sur les enjeux d'un cours. Evaluation très précise des risques. Il se déclare très favorable aux formations existantes, tant Brevets que DE. Mais il est conscient que la rigidité des grilles des salaires de leur structure ne peut permettre de recourir à des personnes qualifiées (DE) que de façon temporaire.

2.3 Deux Maisons de Quartier

Dans la « Maison » d'un quartier populaire du sud de Lille, la directrice ne s'est pas posée la question du diplôme pour l'embauche de son animateur en hip-hop qui anime un atelier le mercredi après midi. Mais celle-ci est en poste dans cadre de son stage BEATEPS. Son positionnement face à la perspective d'une certification est plutôt flou. Il ne s'agit pas à l'évidence d'une préoccupation, et en la matière, le « filet » des formations Jeunesse et Sports apparaît comme un moyen de se soustraire à la réflexion. Considèrent qu'il n'y a pas de risque. Elle apparaît peu formée ou ouverte à l'aspect corporel d'une pratique et aux enjeux de la transmission.

Dans une autre Maison de Quartier lilloise, les locaux, l'ambiance et le personnel font penser à ceux d'un Centre Culturel de quartier chic. L'offre en cours de danse est diversifiée. La structure a récupéré les studios d'une association de danse qui avait ses locaux dans le même bâtiment. Il y a une salle « pieds nus » et un studio « chaussures » pour le hip-hop. La pression sociale des parents est forte : ils assistent au premier cours, et la direction doit leur rappeler qu'ils ne peuvent ensuite plus gêner le travail des professeurs, sinon, ils resteraient plusieurs séances pour s'assurer que leur progéniture est entre de bonnes mains. L'activité hip-hop relève de la responsable des activités sportives qui détient une qualification en Fitness. Au moment de l'embauche, elle accorde une attention particulière au diplôme. Sa préférence va au DE : plus de compétences en pédagogie et en anatomie. A défaut, le professeur de hip-hop a un Brevet de Jeunesse et Sports. La directrice est radicalement opposée (voire même très remontée) à l'encontre des Brevets Jeunesse et Sports. Elle considère que « *le BEATEPS est une leurre, une illusion* », et ne tarit pas déloges pour le futur DE hip-hop : « *nous avons besoin de cours de qualité* ».

¹⁰ 40 000 habitants, il s'agit d'une commune riche de l'agglomération lilloise qui aurait le plus le fort taux de personnes imposables sur grande fortune du Nord.

2.4 Un centre de formation

Claude Decaillot et Annie Legros dirigent le Théâtre du Mouvement à Lyon. Elles sont co-fondatrices de la Maison de la Danse. Leur regard sur la danse est enrichi par des expériences de danseuses, chorégraphes, artistes, pédagogues et actrices de la réflexion sur le « statut du danseur », qui a été un des éléments cadrant l'élaboration de la loi de 1989. Du point de vue des tutelles, leur positionnement est à mi-chemin entre le ministère de la Culture et celui de la Jeunesse et Sports. Leur point de vue sur l'impact du diplôme est tout en nuances, parce qu'il tient compte des réflexions préalables à la mise en place de la loi de 1989, et des critiques de son application. En conformité avec ces réserves, leur centre ne prépare pas au Diplôme d'Etat danse mais à celui de « médiateur culturel » (DE Jeunesse et sports). Elles portent un regard à la fois érudit et sans concession sur la danse Hip-hop, en reconnaissant les lourdeurs (« fascisme, repli sur soi, machisme, gymnastique, échauffement bâclé») et le dynamisme. Leurs critiques concernent le champ de ce qu'elle considère comme étant de la danse : toutes les subtilités et nuances qui doivent demeurer à l'esprit pour distinguer ce qui relève de l'artiste et du technicien, de la danse et de la gym, de l'art et du commerce.

2.5 Des institutions culturelles

Pour les institutions culturelles qui tentent de normaliser l'enseignement de la danse hip-hop en proposant des formations de formateurs, il y a une véritable urgence à réglementer. Tous constatent d'un peu haut un certain laxisme de la part des hip-hoppeurs.

« Il y a un sacré bordel dans la danse hip-hop. La profession d'enseignants, ils ont une culture de la rue, c'est le bazar : « je viens, je viens pas » [...] C'est pas très sérieux tout ça. Quand j'organise des formations, je suis obligé de les appeler le matin pour qu'ils viennent sinon, ils oublient ! Quand ils viennent, ils sont contents mais ils ont du mal à se bouger. De toute façon, y en a, ils sont gentils et plein de bonne volonté mais ils savent pas danser. »

Même son de cloche dans une école privée du nord qui proposait des cours et qui a arrêté pour les raisons suivantes : « c'est lié à l'esprit différents des gens qui enseignent : moins de rigueur, moins d'exigence, ne sont pas correctement habillé. Les chaussures viennent de la rue. Il faut tout le temps faire le gendarme avec les profs et les élèves. Ils ne préparent jamais leurs cours, pas plus les spectacles, ils sont toujours prêts à la dernière minute. » Globalement, les acteurs de la formation estiment qu'une réflexion sur un diplôme doit se faire avec le milieu du hip-hop, entendu, ceux qui sont insérés dans des circuits de création artistique, les danseurs professionnels, ceux qui évoluent en compagnie, qui sont soutenus et programmés, et qui donc bénéficient d'une reconnaissance de la « haute culture ».

Outre les objectifs affichés des formations, l'institution exprime en sous texte au moins trois volontés : apprendre aux danseurs à travailler avec ceux qui les soutiennent, les transformer en artistes, et leur apprendre les règles du milieu institutionnel. L'institution témoigne d'une certaine fascination pour le milieu hip-

hop : attirance et séduction devant l'énergie gestuelle, la jeunesse, la virilité (le milieu professionnel de la danse - journaliste, centres de formation, chorégraphes - est dominé par les femmes), et d'autre part, méfiance et perception d'une altérité qui s'exprime par exemple à travers la crainte que les compagnies ne soient que des étoiles filantes. L'explosion de la demande de cours a généré un afflux d'appels des structures demandant aux institutions départementales des conseils sur l'embauche de professeurs. Ces institutions sont ainsi devenues des prescripteurs importants qui « font le tri » parmi les danseurs, estimant ceux qui sont aptes à enseigner et ceux qui ne les sont pas.

Ce panorama montre toute la diversité de cultures et de réalités qui se cachent derrière des appellations qui sous entendent des catégories a priori déterminée, mais en fait très lâches. Certaines MJC font un travail de centre social quand une Maison de Quartier peut s'apparenter davantage à un Centre Culturel. La personnalité des responsables joue un rôle dans l'approche de la danse hip-hop, ce qui montre combien la complexité des représentations, liée aux trajectoires tant personnelles que fonctionnelles (structure, école etc.), est irréductible aux seules affiliations administratives. Ces divergences d'approche de l'activité dépendent également de l'inscription géographique des structures dans le tissu urbain, et de leur insertion différenciée dans des réseaux (Fonction Publique Territoriale d'un coté, et FFMJC ou CMJCF de l'autre). Dans l'ensemble, le hip-hop constitue une aubaine pour les structures du réseau de l'Education populaire. Il permet de s'adresser prioritairement aux jeunes, détient un fort impact intégratif et ne coûte pas cher en masse salariale. Si la plupart des employeurs sont désireux de professionnaliser davantage l'activité hip-hop, certains se posent la question de leur marge de manœuvre budgétaire. Si l'on considère les perspectives plus larges du marché de l'emploi, on se rend compte de l'écart entre le nombre de professeurs en exercice et le faible nombre de diplômés. Une étude menée par l'observatoire du Centre National de la Fonction Publique Territoriale sur les tendances trimestrielles de l'emploi territorial montre que « le DE en musique et danse est la formation la plus demandée, devançant largement le certificat d'aptitude de professeur.¹¹ » Une autre étude¹² portant sur l'Alsace montre que le % de titulaire est le plus faible (27%) de toutes les catégories d'emplois dans la branche des enseignements artistiques, alors qu'elle détient le plus fort taux de personnel possédant un diplôme de catégorie A ou B.

¹¹ « Culture, enseignement artistique », In *Baromètre des offres d'emploi*, n°2, Septembre 2004, p. 3.

¹² « La fonction publique territoriale en Alsace, approche par secteur d'activité », in *Chiffres pour l'Alsace*, dossier n°10, mars 2006, INSEE Alsace.

III/ La question des risques

La majorité des employeurs interrogés s'accorde à reconnaître à la pratique de la danse hip-hop des risques de blessures corporelles. Les régions du corps concernées seraient les poignets, les genoux et le dos. Mais à la question de savoir s'ils ont, par leurs expériences de danseur, de professeur, ou de responsable de structure, été confronté à des accidents, les réponses deviennent moins fermes. Objectivement, les interlocuteurs rencontrés ne parviennent pas à donner un exemple précis d'accident. Le témoignage du directeur du Centre Social et Culturel du quartier HLM de Cognac, lorsqu'on l'interroge au sujet des accidents, est tout à fait éclairant.

« Lorsqu'ils font des choses entre eux, parce que il y en a qui sont très souples et qui tentent des choses très périlleuses, et du coup ça se passe bien, mais les autres qui sont autour n'ont parfois pas les mêmes compétences, pas le même degré d'agilité, et du coup, on en voit un qui retombe sur les genoux, un qui se fait mal au dos, des choses comme ça quoi. Rien ne se fait..., il n'y a pas de risque zéro quoi. J'ai une équipe de foot, je suis entraîneur de foot, il y a des accidents aussi. Faut pas non plus dramatiser. La première chose que j'ai faite lorsque je les ai vu venir me voir, puis arriver en courant vers le centre social, mettre les pieds sur le centre social, et faire un saut périlleux arrière, je leur ai dit : bon, il faudrait qu'on apprenne à s'échauffer un peu, et c'est mes compétences d'accompagnateur d'équipe de football et ainsi de suite, qui ont fait que je leur ai appris à s'échauffer avant de faire n'importe quoi. Ensuite, cela s'est complété avec des profs de danse parce qu'on n'échauffe pas les mêmes muscles...Mais il faut aussi leur apprendre ça aux gamins. Pour éviter justement qu'il y ait des accidents quoi. Voilà, pour faire ça dans de bonnes conditions. Et sans ça, il y en a quand même assez peu d'accidents par rapport à ce qu'ils font (...). Et puis j'ai même un ou deux ados qui eux m'ont demandé à encadrer, qui ont des compétences certaines pour encadrer, pour montrer, qui aiment ça, qui ont bien évolué et qui ont des capacités. Il faudrait qu'elles soient complétées par un peu de pédagogie, pour gérer un groupe quoi, pour pas qu'ils fassent n'importe quoi, pour aussi sur ce que je disais, sur le plan musculaire et plus sportif, de manière à ce qu'ils soient capables d'apprendre des choses aux autres en toute sécurité quoi. »

La perception des risques est étroitement liée au degré de culture sportive ou corporelle des personnels. Lorsque comme ce directeur, l'employeur détient une expérience de sportif (entraîneur de football), les risques sont relativisés (« pas de risque zéro »), et ramenés sur le même plan que ceux qui sont inhérents à toute pratique sportive. Il est donc possible de distinguer deux types de cultures. Dans les structures de l'Education populaire, on rencontre souvent une culture corporelle à travers la diffusion des pratiques sportives. Au mieux, la notion de risque est prise en compte, mais n'est pas agitée comme un épouvantail. Au pire, c'est rare, elle est sous estimée. Mais c'est un fait qu'elle n'est pas appréhendée à travers une connaissance fine du corps. Même si celle-ci doit être relativisée chez ceux dont les qualifications devrait permettre de s'en prévaloir¹³, nous avons senti, à travers les critiques de la qualité des échauffements par exemple, que les connaissances du

¹³ Biache Marie-Joseph, 2002, « Le corps et son anatomie. Représentations et croyances. Enquêtes auprès d'étudiants en STAPS. », *Techniques et culture*, n° 39, pp. 83-119.

corps sportif n'englobaient pas forcément la connaissance du mouvement dansé. A l'autre extrême, nous trouvons la position institutionnelle des professionnels de la danse réglementée qui exprime et reprend l'un des principaux objectifs de la loi de 1989.

« Un diplôme ? Ca fait plusieurs années que j'en parle, il faut absolument faire un DE pour les hip-hoppeurs. Cela devient quand même dramatique, ce que l'on voit sur les enfants quelquefois. Quand même terrible hein. Faut se bouger parce qu'on va casser des gamins hein ! » (Le responsable d'un Centre d'Etudes supérieures Musique et danse en Charente).

On peut se demander si la perception des risques ne fait pas entrer en jeu une question relative à deux types de jeunesse. Le hip-hop est un facteur d'intégration qui joue dans les deux sens : socialisation des « jeunes des banlieues », et attirance des jeunes de la bourgeoisie du centre des villes :

« La grosse panique par rapport à la danse hip-hop, c'est la question des traumatismes, qui est à mon avis quelque chose d'un peu erroné, sachant qu'on risque autant de se blesser en danse classique quand on a des mômes de 4-6 ans en pleine croissance, ou en jazz qu'en danse hip-hop. Mais évidemment, on ne met pas sur la tête – ça c'est un gros cliché – un môme de 6 ans. Mais il y a cette image un peu traumatisante de la danse hip-hop.¹⁴ »

N'y a-t-il pas une inquiétude bien bourgeoise de constater, non pas l'encanaillement d'une jeunesse dorée, mais sa perversion physique possible dans une pratique hautement physique, qui renvoie à une dureté et une pénibilité des conditions de travail dont elle a soin de repousser les limites en dehors de sa sphère d'activité. La sueur des bas quartiers s'insinue, via le hip-hop, dans le velours et la soie des beaux quartiers. Soudainement, cette jeunesse surprotégée serait mise en danger, parce que confrontée dans son jeune âge à un engagement corporel, dont les édiles ont eu soin de valoriser (« récupérer ») la virtuosité depuis son apparition en France, en se souciant légitimement du problème de risques, mais sans véritablement s'y atteler, si ce n'est par la mise en place de formations temporaires.

¹⁴ A. F. Geneix.

Chapitre 3 :

Les enjeux de la certification professionnelle du hip-hop

La question d'une certification pour l'enseignement de la danse hip-hop pose une double question de culture. En tant qu'expression d'origine populaire, le hip-hop s'oppose tout autant qu'il s'intègre aux territoires de la culture savante. Et ce processus met en jeu ses appartenances controversées au champ de la Culture et de Jeunesse et Sports.

I/ Une danse de rue, des cours en salle

Le processus de légitimation s'exprime à la fois par sa large diffusion dans les multiples réseaux d'enseignement de la danse, et par la crainte (et l'espoir) de son institutionnalisation à travers la mise en place d'une certification. La dissolution d'une culture de la rue revient chez de nombreux professeurs. Pour les acteurs du milieu comme pour le plus grand nombre, le hip-hop est une « danse de rue ». Cette expression associée aujourd'hui à la créativité populaire française trouve ses origines en dehors de la métropole, en particulier dans les ghettos noirs des Etats-Unis d'Amérique. Expression d'une minorité exogène, elle sert de supports identitaires aux minorités de France qui cumulent des relégations territoriales, scolaires, culturels et ethniques. Expression territorialisée, elle puise sa force dans l'origine sociale de ses danseurs autodidactes : « *Danse du refus, elle est, comme toute expression artistique populaire, instinctive, spontanée, transmise plutôt qu'enseignée* »¹⁵. Contenant de multiples fantasmes, le lexème rue fait en France directement référence aux « quartiers », c'est-à-dire aux territoires urbains dits « difficiles », là où la danse hip-hop est portée par les « jeunes des cités ». Le travail de recherche de S. Faure et M. C. Garcia¹⁶ a amplement montré comment les problématiques de la danse hip-hop s'inscrivent dans la fabrication de ces catégories par les politiques publiques en charge de la Ville et de l'Education.

L'attachement du plus grand nombre à cette qualification atteste de l'emprise d'une mythologie chez les non spécialistes. Dans ces représentations, le hip-hop s'apparente à un rite païen. Ce rythme libre marque une frontière avec la danse que l'on dit savante, en appelle, dans un retour dionysiaque, à la fête, au rassemblement, au groupe et à la spontanéité. En revanche, l'analyse des conditions de pratique et d'enseignement contemporain montre que la transmission informelle dans la rue, sur les dalles de grands ensembles et les halls d'immeubles, a vécu. Même si subsistent des lieux de pratique en extérieur comme à l'Opéra de Lyon et au Forum des Halles, même si (et parce que) les associations encouragent des jeunes qui « traînent dans les rues » à venir le pratiquer en salle, ce n'est plus tout à fait une danse de rue, quoique la rue demeure la pratique majoritaire des jeunes qui ne veulent pas se former. Par ailleurs, ces modes de transmission demeurent, mais ils sont très largement

¹⁵ C. Moïse, 2004, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ S. Faure et M. C. Garcia, 2005, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.

conurrencés par l'enseignement réalisé dans des structures officielles¹⁷. Si la danse hip-hop exprime les conflits qui animent la vie sociale des cités, elle est aussi réappropriée par d'autres populations, d'autres artistes issus de milieu différents.

En danse d'une façon générale, l'opposition traditionnelle réalisée entre danse de rue et danse de scène ne semble plus très pertinente. Elle désigne davantage des trajectoires qui comportent tous les échelons pouvant caractériser soit une opposition, soit une osmose et une indifférenciation. Il est fréquent d'utiliser cette grille de lecture fondée sur l'opposition, alors même que les pratiques plaident davantage pour des modes fondés sur la circulation. Cependant, quoiqu'une trajectoire de la rue à la scène, observable en danse hip-hop, appartienne au passé, elle contribue à nourrir la distinction entre le social et l'artistique qui demeure omniprésente dans les débats entourant sa réglementation. L'attachement au mythe de la rue a des effets paradoxaux : une idée reçue considère la transmission orale, intuitive, dans « le cercle », serait mise à mal par l'enseignement institutionnel, alors que celui-ci est majoritaire aujourd'hui partout en France, et qu'il assure des conditions de développement inégalées à cette forme de danse. Enfin, l'attachement au mythe de la rue s'apparente à la nostalgie des origines qui traversent tout cercle de pratiquants d'une culture exogène. Il caractérise les conceptions réifiées de la culture qui idéalise une vision finie. Dans toutes les cultures, la continuité passe par des ruptures et des mutations : « *La plupart des danseurs se forment dans des lieux institutionnalisés (MJC, centres sociaux, salles mises à disposition dans des collèges ou lycées...), suivent des cours réguliers ou des stages ponctuels avec des professionnels de la danse, participent aux manifestations artistiques organisées par ces mêmes espaces institutionnels ou encore par des centres culturels. Le paradoxe est qu'ils n'en revendiquent pas moins leur autonomie vis-à-vis des institutions, tout en reprochant aux pouvoirs publics de ne pas leur donner suffisamment de moyens pour développer leurs pratiques et la diffuser.* »¹⁸. En ce sens, le mythe de la rue témoigne d'un attachement fort à certaines valeurs, seulement, rien ne garantit que cet attachement fasse revivre un contexte en partie disparu.

Si le hip-hop n'est plus tout à fait qu'une danse de rue, sa reconnaissance comme expression artistique est mitigée. La sociologue Roberta Shapiro a retracé les grandes étapes de son développement en France. Evoquant son insertion dans le paysage de la danse contemporaine française dans les années 1990, elle observe un double mouvement de « transfiguration » : les acteurs deviennent artistes, la danse devient un art. L'enquête dans cinq départements permet de relativiser le constat selon lequel on serait passé « *d'une jeu de rue (...) à un courant de la danse contemporaine* »¹⁹. Sa programmation dans le réseau des scènes nationales, dans des festivals prestigieux (Franck II Louise à Monaco), et à la télévision, pourrait laisser penser qu'elle jouit d'une reconnaissance. C'est oublier tous les lieux institutionnels,

¹⁷ Faure, Garcia, 2005, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ « *Si l'on s'accorde donc, aujourd'hui, sur le caractère relatif et sans cesse réinventé de la fidélité au passé, il n'est plus possible de souscrire, nulle part, à une vision finie, en quelque sorte parfaite, de ce qui se lègue, d'âge en âge, au sein d'une collectivité.* », Choron-Baix, 2000, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui », *Ethnologie Française*, XXX, 3, pp. 357-360.

¹⁹ Shapiro Roberta, 2000, « La transfiguration du hip-hop », in Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, p. 3.

comme le Théâtre de la Ville à Paris, les Subsistances à Lyon, Danse à Lille, où le simple mot « hip-hop » suscite méfiance, voire rejet. Aux Subsistances à Lyon, on considère que la danse hip-hop est dans la reproduction et qu'elle n'a pas « de profondeur, de propos »²⁰. Au Théâtre de la Ville, Gérard Violette reconnaît qu'il ne programme pas de hip-hop parce qu'il n'a encore rien vu qui lui plaise. Ces points de vue institutionnels recourent le partage binaire entre France d'en haut et France d'en bas, lettrés et illettrés, Blancs contre Français d'origine étrangère, structures subventionnées contre compagnies peu reconnues. Conformément à ces clivages, elle demeure absente de la majeure partie des Conservatoires Nationaux de danse et de musique. L'attrait médiatique ne concorde pas avec la réalité des programmations et les processus de création où le hip-hop est intégré à la création en danse contemporaine dissimulent généralement une dissymétrie : la règle qui dicte ces assemblages est que le hip-hop ne peut être ignoré, que sa force gestuelle constitue une épice permettant de relever les langueries de la danse contemporaine engluée dans ses contradictions internes entre « mouvementistes » et « non danse ». Enfin, l'examen des directeurs et directrices des Centres Chorégraphiques Nationaux permet de se rendre compte que la confiance des décideurs de la Culture n'a pas été jusqu'à confier un centre à un chorégraphe hip-hop. Autrement dit, la présumée « *proximité croissante avec la danse savante* » relèverait davantage du fantasme de chercheur fasciné par l'univers de la danse de scène que d'une réalité sociologique contemporaine.

Entre la rue et la scène, la culture de la danse hip-hop est aussi présente dans les lieux et territoires où elle est enseignée. Réfléchir à une certification suppose un affranchissement des représentations hégémoniques afin d'élargir la réflexion et de considérer l'ensemble des enjeux qui traversent cette discipline de la danse.

²⁰ Entretien avec le responsable de la programmation danse aux Subsistances.

II/ Une vision néo-colonialiste

Le milieu de la danse contemporaine (programmateurs, directeurs de théâtre, Drac etc.) témoigne d'une ambivalence vis-à-vis de la danse hip-hop. Ils ont la volonté de la présenter sur la scène des théâtres, car elle représente à leurs yeux une danse qui mérite de l'être. Ils s'y emploient à travers différents systèmes d'aide : subventions, programmations, résidences, échanges chorégraphique via des écritures de pièces²¹. R. Shapiro rappelle le rôle décisif joué par des acteurs²² extérieurs au mouvement, disposant d'un capital social et culturel distinct de jeunes danseurs. En 2000, il existe « une Mission de soutien à la création des danses urbaines », qui veut contribuer « à la reconnaissance des danses urbaines en tant qu'expressions artistiques et participer à leur promotion dans le paysage de la création chorégraphique contemporaine »²³. « Aider, encourager, promouvoir²⁴ » : Ne sommes nous pas dans le registre de l'assistance, de la bonne volonté, de l'amateurisme, de la compassion, y compris pour des acteurs qui prétendent se distinguer de l'action sociale ? Leur action, et l'esprit dans lequel elle s'accomplit, ne sont pas très éloignés des politiques de coopération mises en place par la France dans ses anciennes colonies africaines.

Dans le même temps, ces acteurs souhaiteraient que le hip-hop se détourne de ses aspects les plus sportifs. Fascinés par le mouvement, ils en apprécient la virtuosité mais en rejettent la sportivité. Le chemin proposé travaille le versant d'une intégration artistique, et non pas pédagogique : il a été plus facile, et il l'est encore, de permettre à des jeunes de se produire sur la scène des théâtres que de travailler à une réflexion sur l'élaboration d'un diplôme. Les deux activités se différencient également en termes de professionnalisme pour les acteurs qui accompagnent le milieu de la danse hip-hop : la première relève d'un dilettantisme assumé, dans la mesure où ce sont des structures dont la vocation n'est pas la programmation, qui en prennent la charge. La seconde s'inscrit dans un processus plus ardu, où l'engagement d'une réflexion, la mobilisation d'une administration sont nécessaires pour aboutir. Ces deux formes produisent des satisfactions personnelles et narcissiques qui sont sans communes mesures : nous sommes d'un côté dans la sphère de la société de spectacle, et de l'autre dans l'univers de la réglementation. D'un côté le ludique, les feux de la rampe et les applaudissements, de l'autre le studieux, le papier et la sanction. R. Shapiro montre comment l'intégration de la danse hip-hop a procédé d'abord d'une reconnaissance des institutions. Elle évoque le rôle joué par les instances supérieures aux structures locales que sont « le ministère de la Culture, le ministère de la Jeunesse et Sports, les Drac et autres instances publiques et parapubliques ». En effet, sans commandes, sans subventions, sans le soutien des structures chargées de la diffusion, les compagnies auraient difficilement

²¹ Cf. festival Suresnes Cité Danse, de 2007 et les pièces de Mey-Ling Bisogno, Lionel Hoche, Marie-Agnès Gillot.

²² Marcel Notargiacomo, directeur de MJC, organise la rencontre entre breakers et chorégraphes, et fonde le groupe Traction Avant. Jean Djemad, médecin, et Christine Coudun, chorégraphe diplômée d'histoire, forment avec un groupe de jeune la compagnie Black Blanc Beur en 1984.

²³ Shapiro, 2000, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ « Ces animateurs et gens de scène non seulement encouragent une activité des jeunes des classes populaires, mais l'orientent, les aidant à la développer en suivant certains canons de la danse savante et du spectacle vivant » Shapiro, 2000, *op. cit.*, p. 5.

pu voire le jour, même encouragées par des individus bienveillants. Contrairement à ce que les passerelles entre créateurs tendent à faire croire, cette reconnaissance ne s'est donc pas réalisée en interne dans le champ de la création, entre danseurs et chorégraphes, mais a été impulsée par en haut. Elle procède davantage d'une promotion institutionnelle néo-colonialiste programmée, que d'une intégration artistique spontanée. La danse contemporaine porte sur le hip-hop un regard ambivalent. D'un côté, certains chorégraphes pleins de bonnes intentions ont voulu apporter leurs références et transmettre leur pratique. De l'autre, ils portent un regard utilitariste sans entrer dans le fond des choses : « *Ils ne connaissent pas notre culture, ils ont une connaissance très partielle du hip-hop. Quand t'es avec un danseur contemporain, il s'assoit et te dit vas-y bouge ! Tourne, fais des trucs. Ils ne connaissent pas le nom des mouvements, les techniques. Moi, quand j'ai travaillé avec les danseurs classiques, j'ai appris toute la technique classique pour être à l'aise. Après quand je voulais faire une « pirouette à l'italienne » je disais les noms. Après je transformais et j'emmenais ça dans le technique hip-hop* »²⁵.

²⁵ Jean-Claude Pambè Wayack, cité par C. Moïse, 2004, *op. cit.*, p. 4.

III/ Antagonisme Culture/Jeunesse et sports : la question des tutelles

La politique culturelle de l'après guerre a fait le jeu de l'excellence qui a laissé sur le bord de la route une vision populaire de la culture. Dans une continuité historique, l'excellence reste le maître mot du milieu artistique dans une vision épurée et essentialiste de l'art²⁶. Le conflit qui oppose l'administration de la Jeunesse et des Sports à celle de la Culture ne date pas d'hier.

Il remonte à la fondation du ministère des Affaires Culturelles (1959) et au rattachement des structures d'éducation populaire à la Jeunesse et aux sports, qui a indirectement contribué à une scission entre haute culture et culture populaire. Et dans une déconsidération de l'animation culturelle, « on a épuisé les expériences basées sur le principe de l'éducation et de la sensibilisation artistique » (Fourreau), telles que le sont les pratiques amateurs. Ainsi, le fossé s'est creusé dans un marquage des frontières sociales entre culture savante et culture populaire, entre le milieu artistique et la population.²⁷ La France est inscrite dans une longue tradition de protection et de stimulation de la vie artistique par l'action de l'Etat. Mais, comme le souligne Marc Hatzfeld, cette tradition comporte un léger travers qui est de préférer les manifestations de l'art reconnu à la reconnaissance des arts populaires (2006 : 101). Même si certains efforts ont pu être faits à destination des formes émergentes telles que les musiques actuelles par exemple, le travail de reconnaissance n'est jamais achevé, et il se défait parfois aussitôt tissé. La culture reconnue se considérant comme la culture tout court, elle repousse la culture populaire inédite au rang du folklore divertissant et léger. L'enjeu actuel réside donc dans le déploiement généreux des arts populaires au sein de l'institution culturelle qui passe non seulement pas une reconnaissance des objets artistiques mais aussi une reconnaissance des processus de création, de diffusion, et finalement des acteurs eux-mêmes dans l'attitude transgressive qui les caractérise. Il ne suffit plus d'inviter des artistes à exposer qui ses tags au Centre Pompidou ou des danseurs de hip-hop dans les festivals. Reconnaître l'intégrité transgressive de ces artistes, c'est aussi reconnaître la vigueur de la création populaire. Le développement d'un mouvement hip-hop issu des couches populaires, et son entrée progressive dans le giron des arts légitimes, ravive cette polémique. Tous les acteurs soulignent à la fois le potentiel « social » des activités hip-hop – facteurs de lien social pour des populations défavorisés et des institutions culturelles locales – ainsi que le caractère artistique et son autonomisation progressive. Il ne faut pas oublier de rajouter à cela le succès médiatique que remportent les formes les plus spectaculaires de la culture hip-hop : le rap, la danse et, plus récemment, le slam.

²⁶ Cf. Philippe Mourrat, 2001, « Les rencontres de la villette : un bilan d'étape », *Hommes et Migrations*, n°1231, mai/juin, pp. 104-108.

²⁷ « Je sais qu'il faut donner une visibilité à la recherche artistique conceptuelle [...] parce qu'elle bouscule les acquis intellectuels et parce que tout simplement, elle fait, dans l'imprévu, avancer la pensée. Mais en même temps, tandis que le public populaire ne se sent pas concerné et déserte les salles, le milieu de la culture, dans un « entre soi », entretient la « distinction » et oublie trop souvent l'intérêt général. Il manifeste quelque réticence à programmer des créations qui laisse libre cours à l'expérience, aux prises de positions politiques, aux marges sociales loin d'une vision abstraite de l'art et de l'artiste élu. » Fourreau, E., 2003, « Politique culturelle : pour une rupture historique », *La scène*.

L'antagonisme entre culture savante et populaire s'inscrit dans la concurrence au sujet de la tutelle ministérielle. Dans le domaine de la danse, l'expérience et la légitimité du ministère de la culture sont indiscutables. Dans le cadre des politiques culturelles, le mouvement hip-hop s'est trouvé centre de la construction culturelle du label « culture urbaine », qui regroupe le rap, le slam, le skate et le graff. En témoigne les Rencontres des Cultures urbaines organisées tous les ans depuis 1996 par le Parc de la Villette. Ce traitement a procuré au hip-hop comme pratique artistique une visibilité beaucoup plus forte et attractive qui concurrence les enjeux qu'il pose en tant que pratique sociale. Il n'est pas anodin de constater l'emprise et l'attraction de l'artistique sur nos subjectivités de chercheurs, de spectateurs, de programmeurs, qui incite bien davantage au rêve que le « social ». C'est pourtant au sein de ce marché du travail, qui ne se réalise pas à l'intérieur et pour des structures artistiques, que la problématique du diplôme apparaît la plus aigue. Cependant, comme le rappelle *Ciro Giordano Bruni* en introduction aux rencontres dédiées à « L'enseignement de la danse », « *Institutionnellement, la danse appartient aux Ministères de la Culture, de l'Education Nationale et de la Jeunesse et sports.*²⁸ » A l'instar de l'Education Physique et Sportive qui durant un siècle, a successivement été rattachée aux ministères de la Guerre, de la Santé, du Sport, et enfin de l'Education Nationale, la danse est ballottée entre différents ministères depuis un demi siècle. Avec la création du diplôme d'Etat en 1989, la danse contemporaine, jazz et classique est désormais rattachée au ministère de la Culture. Mais toutes les autres formes de danses restent à l'écart de cette réglementation. A la faveur du renouveau du bal et de propagation de danses venues d'ailleurs, le débat est ouvert quant aux modalités d'encadrement de ces pratiques qui touchent un nombre important d'adultes et d'adolescents : quels savoirs exiger, quel diplôme, quelle affiliation ministérielle ?

Le clivage entre culture amateur et culture professionnelle pose le problème des sphères de compétences des deux ministères concernés. L'enseignement du hip-hop se fait aujourd'hui dans un contexte amateur et se trouve, par conséquent, porté par des structures relevant de l'Education Populaire ou de l'animation socioculturelle, institutionnellement rattachées au ministère de la Jeunesse et des Sports. Considéré sous cet angle, le hip-hop reste une pratique de loisirs qui peut s'apparenter à une pratique sportive. Si la possibilité d'un rattachement au ministère de la Défense est aujourd'hui caduque, le débat demeure sur les terrains de l'enseignement pour savoir si la danse doit être rattachée au ministère de la Culture ou à celui de la Jeunesse et des Sports. Aujourd'hui, c'est dans le champ professionnel de l'enseignement que la demande de régulation est la plus forte, et sur ce terrain, l'administration de la Jeunesse et des Sports a déjà apporté ses propres réponses.

Cette double problématique s'impose au sujet de la professionnalisation de la danse hip-hop, que ce soit aussi bien au niveau de la création qu'au niveau de l'enseignement. La part la plus importante des structures qui proposent des cours de hip-hop sont des structures d'éducation populaire type MJC ou Centres sociaux. Leurs compétences relèvent de l'animation socioculturelle et, plus largement, de la sphère des loisirs. Pour autant, les problèmes qu'ils rencontrent en tant

²⁸ *Bruni* *Ciro Giordano* (dir.), 1998, *L'enseignement de la danse et après !* Sammeron, GERMS, 5.

qu'employeurs posent directement la question de l'autonomisation et de l'institutionnalisation du Hip-hop. La réponse que ces structures apportent ne peut cependant pas permettre une quelconque autonomisation des acteurs ni un développement du secteur artistique.

Pour ces structures, la question du recrutement et des cadres d'emploi est primordiale. Les statuts de l'animation socioculturelle leur fournissent une matrice pour penser l'ensemble des activités de loisirs qu'ils proposent. Néanmoins, face à l'absence de réglementation, de nouvelles problématiques se posent pour recruter les professeurs de danse hip-hop, notamment compte tenu des risques corporels liés à cette pratique. La plupart du temps, les structures font donc appel à des personnes qu'elles connaissent ou qui sont recommandées par les institutions références telles que les Agences Départementales de la Musique et de la Danse. Ces institutions jouent d'ailleurs un rôle de prescripteur important. Dans la mesure du possible, celles-ci tentent de normaliser l'activité Hip-hop en proposant des formations de formateurs. Pour autant, en soumettant les hip-hoppeurs au régime de l'animation, les employeurs ne leur permettent pas de vivre des revenus de la danse comme d'autres professeurs. De plus, n'étant pas animateurs, leurs activités au sein des structures d'emploi demeurent restreintes.

On se trouve donc ici en présence de deux logiques contradictoires qui résultent de l'absence de formation/référence comme dans les autres pratiques artistiques réglementées. D'un côté, les structures d'animation appliquent les cadres d'emploi propre à leur secteur et peuvent ainsi répondre à la demande de formation de leurs publics. De l'autre côté, les hip-hoppeurs ne peuvent ni prétendre gagner leur vie en donnant des cours de danse, ni développer leur emploi dans ces structures, sans parler de vivre de l'activité de création qui bien que détachée de cette problématique la rejoint. En effet, sans confondre le métier de danseur et celui de professeur, les difficultés que rencontrent les hip-hoppeurs pour professionnaliser leur activité artistique procèdent d'une absence de légitimation que l'on retrouve pour l'enseignement de la danse.

Dans ce processus, le poids des structures de l'éducation populaire semble décisif car c'est sur ces établissements que peut s'appuyer une éventuelle professionnalisation du métier d'enseignant. Cependant, elles ne doivent être nos seuls interlocuteurs. Leur mode de fonctionnement amènerait à confondre les activités hip-hop avec les autres activités de l'animation ce qui, pour le coup, pourrait représenter un frein à la professionnalisation globale du secteur.

Chapitre 4 :

Le bilan mitigé des formations

Un effort important de formation des professeurs est conduit depuis une dizaine d'années par les collectivités territoriales. Ces actions locales ont le mérite de s'attaquer à l'épineuse question de la formation dans un contexte marqué par un vide juridique. Elles contribuent à l'amélioration des savoirs pédagogiques de professeurs en activité et des danseurs amenés à se trouver en situation de transmission. S'appuyant sur des recensements de l'activité hip-hop, elles se traduisent cependant par un triple échec : le diagnostic des études trahit une définition inadaptée des enjeux, le bilan des formations demeure insatisfaisant chez les principaux concernés, et la question demeure sur les priorités : sont-elles adressées aux professeurs ou aux danseurs ?

I/ Des instances départementales prescriptrices

En l'absence de certification nationale, les initiatives locales se sont multipliées pour évaluer l'ampleur de l'activité et proposer des modes de régulation. Dans l'Essonne par exemple, L'association départementale d'informations et d'actions musicales et chorégraphiques (ADIAM 91) réalise un premier état des lieux sur la transmission des danses urbaines en 2003. Il révèle « *le nombre croissant de pratiquants, la diversité des employeurs, la faible qualification des encadrants, la précarité des emplois.*²⁹ » Le problème, c'est qu'il ne prend en considération que le point de vue administratif des employeurs ou de ceux dont la mission est de travailler à « la structuration » d'un secteur d'activité. Autrement dit, les tentatives de régulation sont parties d'un constat primaire : « il faut faire quelque chose » et ont élaboré une stratégie d'action primaire : « il faut structurer ce qui est désorganisé ». Ce qui se traduit en langage de chargé de mission par : « *la nécessité d'intervenir en faveur de la structuration de l'emploi et de la formation de ce secteur est devenue une priorité d'action de l'association.* »

Le rapport de synthèse présente son objet selon une vision pyramidale qui relève d'une logique interne : en tant que collectivité territoriale, elle s'intéresse d'abord aux besoins et aux manières de concevoir l'activité chez les collectivités territoriales et les services qui en dépendent. Elle rapporte par exemple que les services municipaux « *n'ont pas toujours des objectifs tous très définis.* » Les intervenants en danse hip-hop, qui sont concernés au premier chef par la question d'une régulation de l'activité, arrivent en dernier. Leurs besoins semblent largement inspirés par les attentes des responsables de l'étude : « l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé » et « le montage de projets » n'apparaissent à aucun moment dans les résultats de notre enquête. Soit, les besoins ont évolué durant la courte période qui les sépare, ou bien leurs énoncés – qui s'intègrent aux panoplies maniées dans les stages de formation de formateur – ont été suggérés par le biais des

²⁹ Source : Transmission des danses urbaines en Essonne. Synthèse. Etude réalisée par Sabine Tessier et Laura Jouanne, 9 p.

questions posées. Plus généralement, il est étonnant de constater que l'étude ne mentionne à aucun moment la notion de carrière. Avec le « *Suivi au projet. Accompagnement personnalisé d'un projet à réaliser sur son lieu de travail* », subsiste une concession aux jargons et aux logiques de didacticiens. Et les objectifs ne prévoient pas une valorisation substantielle du métier de professeur. Les perspectives concluent sur l'investissement et l'implication des collectivités territoriales du département dans « le développement et la structuration des danses urbaines. »

Ce rapport est intéressant en ce qu'il traduit une position commune dans l'appréhension de ce secteur d'activité. L'approche en est faite d'en haut, sans pour autant aller jusqu'en bas. Les critères retenus pour estimer la situation sont ceux des acteurs qui se situent à la tête de la pyramide. Ce sont des responsables de structures à l'échelon d'un territoire départemental qui évaluent les besoins, en termes de structuration, de régulation, de formation et de développement, selon leurs critères. Pour les personnels en charge de cette réflexion, qui sont tous en rapport avec des plans de carrière, il est remarquable de constater que cette notion n'est pas retenue pour le secteur d'activité qu'ils prétendent réguler. Le rapport ne dit rien des désirs de carrière des danseurs professeurs. Par ailleurs, à aucun moment, il n'est question de formation en direction des personnels qui sont confrontés à l'émergence de cette demande et à la mise en place de cette nouvelle activité.

Ces critiques doivent être relativisées puisque la traduction sur le terrain de ce rapport montre une évolution significative entre théorie et pratique. La formation mise en place dans l'Essonne en 2006-2007 s'adapte en termes de calendrier aux professeurs puisqu'elle se déroule durant le week-end et les vacances scolaires. Son élaboration demeure le fait de « *danseurs, chorégraphes et formateurs reconnus* » : sur le plan des contenus en danse, il s'agit d'une bonne chose. Les objectifs identifiés s'en ressentent.

II/ Les effets paradoxaux des formations de formateurs

Dans la suite de l'évaluation du mouvement hip-hop, les institutions culturelles départementales type ADDM, ou la DRJS participent à la normalisation de l'enseignement de la danse en proposant des formations de formateur. Au-delà des objectifs pédagogiques, ces formations sont également mises en place dans un souci de trouver une légitimité auprès de la communauté hip-hop. Il est question de rassembler et d'identifier des formateurs référents, de travailler sur les contenus, les cursus et de développer l'idée de la nécessité et de l'attractivité d'une formation. Rares sont les interlocuteurs qui portent une analyse sur le contenu réel des termes employés. La notion de « professionnalisme » n'est pas toujours mise en relation avec la question des salaires appliqués. La question des tarifs horaires extrêmement bas n'est abordée que par les professeurs, et beaucoup plus rarement par les responsables de structures. Cette question apparaît peu dans l'univers artistique de la danse hip-hop où l'enseignement est une activité supplémentaire, en marge de la création, et dans la mesure où elle s'intègre (plus ou moins légalement) au sein du régime de l'intermittence.

Les formations sont présentées comme indispensables pour pouvoir ensuite prétendre à être embauché. Les professeurs font état de pressions fortes de la part des institutions qui mettent parfois en rapport le suivi des formations avec une future embauche, ou l'octroi de subventions. Bien que la qualité de ces formations ne soit pas globalement critiquée, elles renforcent paradoxalement le sentiment d'exclusion des danseurs, car elles se révèlent impuissantes à modifier en profondeur les conditions d'embauche et de rémunération. En d'autres termes, même si ces formations améliorent les compétences pédagogiques, les attestations délivrées en fin de parcours n'ont aucune valeur sur le marché du travail et ne permettent pas aux danseurs d'être mieux payés. Ces formations qui acceptent tous le monde, et qui certifient tous les stagiaires, contribuent à dissuader les hip-hoppeurs de s'engager dans la voie d'une professionnalisation à l'enseignement. En dehors des réunions officielles, les danseurs insistent sur le fait que les attestations délivrées ne valent rien.

« Ca paye pas ! Tu vas voir l'employeur avec ton certificat, c'est tout juste s'il te rit pas au nez. Il s'en fout de ton attestation. C'est pas ça qui l'oblige à te payer plus, alors il s'en fout. De toute façon, tout le monde a le certificat à la fin de la formation donc ça prouve rien ! » (Une professeur de danse dans une MJC de Lyon).

Sur le terrain, les attentes dépassent le cadre spécifique d'un « besoin en formation », et soulèvent les questions du cadre de travail. Comment s'effectue les embauches, quelles sont les rémunérations, la durée du travail et les droits des professeurs ? Dans le contexte de la diffusion du Hip-hop dans les structures de l'animation socioculturelle, qui représentent en France, toutes danses confondues, la majorité des employeurs, ces questions revêtent une importance majeure. Elles ne sont, pour l'instant, pas prises en compte par les organisateurs des formations, alors qu'il s'agit d'un besoin qui doit être au cœur d'une réflexion sur la mise en place d'un diplôme. La nécessité d'une formation demeure certaine, comme en témoigne les multiples formations mises en place. A Grande-Synthe, commune de 23000

habitants située dans le Nord, se tiendra la troisième session de formation organisée à l'initiative de la DRAC et de la DRJS. Mais pour l'heure, leur impact sur le terrain apparaît contre productif.

Elles permettent aux institutions qui les organisent de demeurer dans leur rôle d'encadrement, en réussissant à neutraliser les risques potentiels, mais sans parvenir à structurer réellement la profession. Grâce aux formations, elles deviennent de véritables prescripteurs auprès des employeurs. Les instances départementales réalisent des listes qui recensent les danseurs qui ont suivi les formations, et parfois émettent un jugement sur les compétences des danseurs, ce qui leur permet ensuite de « conseiller » les employeurs sur le recrutement de tel ou tel. Ce faisant, elles pallient aux insuffisances des formations qui se caractérisent à l'entrée par l'absence de sélection, et à la sortie par l'absence d'une évaluation.

Les intervenants remarquent cependant que ces formations répondent aux besoins des professeurs en matière de culture de la danse hip-hop. Contrairement à l'idée du sens commun, ceux-ci expriment leur manque de connaissance des grands traits de la culture, en qui concerne aussi bien l'histoire et l'origine du mouvement que le matériel de la danse (terminologie des pas etc.).

III/ Le déni des expériences locales

« J'ai moi-même mis en place une formation professionnelle avec Takamouv' pour répondre à des attentes et des besoins réels. Malgré mon expérience, l'Etat n'a pas su soutenir mes actions en termes de formation, préférant laisser la part belle aux acteurs « connus » du système... J'ai participé à plusieurs formations en tant que stagiaire. Je n'y ai pas senti ma place ni celle des autres. Ses diverses choses me portent à croire aujourd'hui, qu'il est difficile de faire confiance à ce futur certificat, connaissant les formations actuelles et ses acteurs. Et pourtant, je pense qu'il est nécessaire de mettre en place un diplôme ! Dilemme ! Je mets donc des formations privées en place, dans l'espoir qu'un jour, on se rendra compte qu'il y a aussi des acteurs du hip-hop qui proposent des choses sérieuses et plus en adéquation, car ils savent de quoi ils parlent ! »

(Danseuse et professeur à Takamouv', Lyon)

A Lyon, l'école de hip-hop Takamouv' propose depuis 2001 des cours amateurs et une formation de 120 heures associant cours de danse (technique, terme, histoire, musicalité), pédagogie et anatomie. L'inscription de cette école dans la vie locale exprime le fossé entre les initiatives qui surgissent au sein du milieu et la volonté de régulation de structures soutenues par l'Etat. Paradoxalement, cette école n'entretient aucun contact avec le CND qui organise sur la région des stages de formation de formateurs. En 2003, Takamouv' avait été désigné pour être l'opérateur régional d'une formation. Mais au dernier moment, au cours d'une réunion de concertation avec les partenaires, ils en ont été dessaisis au profit de la Maison de la Danse et du CND. Ceux-ci ont repris le canevas de la formation et en ont assuré la mise en place. Ces rivalités et ces retournements traduisent des conflits d'intérêts qui portent sur la question de la légitimité. Si les responsables de Takamouv' reconnaissent à la Maison de la Danse et au CND une expérience et des compétences en matière de formation, il semble que l'inverse soit moins évident. L'une des formatrices et danseuse de Takamouv', ainsi que l'administrateur, ont participé aux stages mis en place par l'antenne du CND de Lyon. Ils en ont retiré personnellement des choses intéressantes et exploitables. Individuellement, ils estiment que les intervenants sont de qualité. Mais, *« le regard qu'avait le CND sur la formation, les choses qu'ils voulaient mettre en valeur etc., n'était pas à mon avis adapté à ce que nous vivons tous les jours, au quotidien, dans les quartiers, à donner des cours. »* Le problème ajoutent-ils, c'est que l'esprit des formations est en décalage avec *« une population qui a appris sur le tas »*. A leurs yeux, l'anatomie et la pédagogie - qui ne répond pas aux questions de base (les principes fondamentaux) - occupent trop de place. Mais plus que tout, c'est la dimension scolaire (*« assis derrière une chaise et tu grattes »*) qui pose problème : *« La pédagogie, c'est de la pratique, et être jugé sur le terrain en situation, et pouvoir rebondir directement à chaud, ça, c'est plus formateur qu'un cours théorique. »* L'opposition entre un vécu sur le terrain et des contenus transmis de manière académique constitue un clivage classique dont les concepteurs de formation doivent se saisir. L'exemple de Lyon traduit un déni particulièrement vif des expériences du milieu hip-hop dont les concepteurs de formation soutenus par l'Etat ne partagent pas les valeurs. Nous entendons d'ici les critiques de la Maison de la Danse et du CND : Takamouv' ne dispose d'aucune légitimité au sein du milieu hip-hop pour mettre en place une

formation. Sans doute, mais cela n'empêche pas l'une des danseuses d'intervenir en Suisse à Bienne en tant que responsable d'une formation professionnelle en danse hip-hop. Il est dommageable que les structures institutionnelles de la danse ne diversifient pas leurs points de vue sur un objet où elles détiennent une position hégémonique. La mobilisation de leurs réseaux de danseurs pour construire les formations est louable, car en effet, individuellement, les compétences ne sont pas en cause. Mais en période d'expérimentation, elles font valoir leur supériorité à travers des arbitrages autoritaires, et donnent la priorité aux valeurs de la culture chorégraphique établie. Au final, comme le constate cette danseuse, la première formation mise en place accueille 20 danseurs hip-hop pour 20 stagiaires, puis la seconde 3 danseurs hip-hop pour 20 stagiaires. Les causes de cette désaffection sont vraisemblablement multiples, mais elles résident aussi certainement dans l'insuffisance de la prise compte des ressources du milieu local

« Aujourd'hui, il faut répondre à une urgence : il y des gens qui sont sur le marché du travail, qui font déjà des choses, qui ont déjà fait des choses, qu'est ce qu'on en fait ? On essaie de faire avec ? Ou on gomme tout ça et on avance sur notre gros système là, notre gros camion. C'est cela qu'on reproche dans la formation. Nous, on a expérimenté des choses, par exemple, les échauffements, les barres à terre, des choses comme ça, nous on a des choses, mais qui sont adaptées à notre disciplines, et on va pas faire un barre à terre de classique ou de jazz ; Non, parce que cela n'a rien à voir, on ne fait pas travailler les mêmes choses, on a pas la même vision, on a pas la même approche. » (Takamouv').

La difficulté globale demeure d'être attrayant en tant qu'organisateur de formations, lorsqu'aucune obligation n'impose de se former. Les institutions ont la plupart du temps recours à des personnalités de la danse hip-hop reconnues par le dispositif national de légitimation chorégraphique, ce qui contribue à infléchir leur proposition et à les écarter des réalités du terrain.

IV/ Former des professeurs ou des danseurs : un choix institutionnel décisif

L'analyse des formations mise en place et des discours qui les accompagnent trahissent une indétermination : cherche-t-on une professionnalisation du métier de danseur, ou une professionnalisation de la profession de professeur de danse hip-hop ? Dans le premier cas, c'est par la création que le problème est envisagé. Devenir chorégraphe procède d'un parcours où la formation joue un rôle central même pour le hip-hop. Les danseurs contemporains ont expérimenté cette dualité. Une partie de leur production s'est d'ailleurs longtemps basée sur un travail de déconstruction de la gestuelle classique. Sur ce chapitre, les formations dispensées exploitent la richesse de la création chorégraphique contemporaine, et tendent à imposer d'en haut le modèle de la figure du chorégraphe. Pour l'heure, c'est surtout la valorisation et la pérennisation de la création qui a principalement mobilisé les modes de réponse institutionnelle du ministère de la culture. L'institutionnalisation consiste davantage à faire du Hip-hop un art à part entière, plutôt qu'à professionnaliser le métier de professeur. Tout en ayant des visées de transmission de savoirs non artistiques (pédagogie, AFCMD), les formations laissent sur leur fait la majeure partie des professeurs dont les soucis liés au métier (rémunération, reconnaissance des employeurs) excèdent ceux liés à l'augmentation de leur potentiel de créativité.

Il ressort de ces formations une confusion entre deux métiers certes proches, mais pourtant bien distincts : celui de danseur et celui de professeur de danse. En France, les danseurs peuvent adopter deux statuts professionnels différents : l'intermittence ou la permanence. En tout et pour tout, intermittents et permanents rassemblent environ 5000 danseurs. « Ils constituent, en effectifs, la troisième population artistique au sein du monde du spectacle, loin derrière les artistes de la musique – 30000 approximativement – et les artistes dramatiques – 25000 environ. »³⁰. Cette évolution du monde de la danse se traduit par une affiliation des danseurs à la Caisse des congés spectacles, et par un développement du régime de l'intermittence. Les danseurs sont donc officiellement considérés comme des artistes, et les professeurs également. Et, c'est dans ce contexte professionnel, que s'inscrivent les formations pour devenir professeur de danse.

« Le DE existant, bon, on dit toujours que c'est de la prévention, c'est vrai, mais on est quand même dans un domaine artistique. Ce n'est pas que de la prévention, j'espère, sinon, moi, je m'en vais ! On transmet de l'art quand même. Alors forcément, c'est vrai que dans la danse, il y a une prévention physique et que ça, c'est important, mais il n'y a pas que ça. Donc ce serait bien que le hip-hop ne reste pas non plus la dessus quoi, seulement sur cette dimension de prévention. Même si elle existe, il faut aussi qu'ils [les hip-hoppeurs] soient à même de penser leur art et leur vision artistique. C'est ça aussi qui manque pour l'instant aux profs. » (Marie-Claude Deudon, CESMD).

Pourtant, artiste en danse et professeur de danse représentent des métiers différents. L'observation du milieu atteste qu'une ligne de partage traverse ceux qui

³⁰ Rannou Jeannine, Roharik Ionela, 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française, p. 19.

enseignent la danse, et ceux qui évoluent dans la sphère de la création. Ce sont deux champs professionnels distincts qui mobilisent des compétences diverses, mais qui partagent la pratique de l'enseignement. D'un côté, les danseurs de métier qui délivrent dans leurs enseignements une expérience d'interprète ou de chorégraphe. Et, de l'autre, des professeurs pour qui l'enseignement constitue l'essentiel de leur activité, et qui ponctuellement suivent des stages en relation avec la création.

Le champ chorégraphique a connu une progression importante depuis 1981 : les danseurs intermittents sont passés de 1400 environ en 1987 à 4300 en 2000³¹. La force de la danse comme art, c'est d'être à la fois soutenue, réglementée et encadrée sur un plan juridique en termes de droit du travail et de certification. C'est aussi de pouvoir bénéficier de grands indicateurs quantitatifs d'évaluation sur un plan national. Le champ des pratiques amateurs a connu durant la même période une progression au moins comparable. La grande différence étant qu'il n'est pas soutenu nationalement, peu réglementé et encadré juridiquement, et que les sources statistiques sont extrêmement dispersées. Néanmoins, une estimation grossière permet d'avancer que le nombre de professeurs en danse hip-hop n'est pas loin d'atteindre le nombre de danseurs artistes. La recension de l'ensemble des professeurs de danse hors classique, jazz et contemporain, montrerait un écart significatif entre les deux professions. Pourtant, cet écart demeure occulté par l'extrême visibilité et légitimité du champ artistique de la danse. Et les formations, qui découlent des manières d'appréhender la danse, s'organisent autour d'une conception de la danse comme art, alors qu'elles sont censées réguler les métiers de la transmission. Le champ de la transmission est ainsi marqué par ce malentendu.

La relative consécration du hip-hop dans le champ du spectacle subventionné contribue à accroître ce malentendu. La reconnaissance de la scène subventionnée accorde tacitement aux artistes une légitimité dans le champ de la transmission. Mais être créateur procure-t-il forcément des compétences pour transmettre ? La question mérite d'être posée, et nous savons que la réponse est complexe, c'est-à-dire loin d'être univoque. Si nous considérons la construction des légitimités dans le champ de la scène, relevons que les prestations réalisées en dehors de l'économie du spectacle subventionné contrôlée par l'Etat sont considérées avec mépris : la publicité, le cinéma, le clip, le battle sont des univers de représentation qui échappent aux réseaux traditionnels des prescripteurs de la haute culture. Tout comme la diffusion importante de la danse hip-hop dans le tissu associatif et les structures de l'éducation populaires dépasse le cadre des compétences des structures relais du ministère de la Culture en région. Combien de fois a-t-on entendu dire : « *Le chargé de mission danse de la DRAC, il n'y connaît rien au hip-hop, mais surtout, cela ne l'intéresse pas.* » Ne rien y connaître est une chose, mais ne pas témoigner d'intérêt pose assurément problème. Car il s'agit bien d'une différence cruciale d'intérêt qui distingue l'approche de la danse selon qu'elle est reconnue par les instances de la haute culture, fondée sur une dimension spectaculaire indexée au champ de l'art, ou bien valorisée comme pratique amateur, dans un champ professionnel où le professorat domine.

³¹ Rannou, Roharik, 2006, *op. cit.*, p. 19

Le malaise des formations provient en partie d'une approche intellectuelle de la danse fondée sur un ensemble de représentations qui subordonne l'activité de professeur au métier de danseur.

V/ La lourdeur de l'actuel Diplôme d'Etat

Institué en 1989, le diplôme d'Etat a inauguré le principe d'une réglementation de l'enseignement danse. Les objections, passées et actuelles, formulées à l'encontre de ce diplôme – notamment, sa lourdeur et son coût – ne plaident pas en sa faveur pour inspirer un modèle adapté à la danse hip-hop. Plus que le principe même d'une certification, et au-delà d'une valorisation professionnelle évidente sur un marché du travail, ce sont les finalités et les contenus d'un enseignement qui sont au cœur des réflexions sur la question du diplôme.

Les objectifs initiaux de la loi de 1989 étaient doubles : « *assurer aux élèves et aux familles (...) une réelle garantie de la qualification des enseignants* » et « *instaurer des normes précises minimales quant aux locaux où est dispensé tout enseignement de la danse.* » Si 18 ans après le décret d'application de la loi, le premier objectif semble être atteint (malgré quelques dissidents ou quelques fraudes ultra-minoritaires), le second apparaît plus délicat à analyser. Selon *L'état des lieux de la danse en Essonne*, qui cite une étude menée en 1995³², le taux de conformité des salles de danse situées essentiellement dans les établissements publics, n'était que de 60%.

Au-delà de la polémique, on constate ici que la priorité assignée à la réglementation professionnelle de l'enseignement de la danse, concerne essentiellement la prévention des risques par une amélioration de la qualité des enseignements dispensés. En cela, le premier objectif du diplôme d'Etat s'applique pleinement aux enjeux contemporains soulevés par la diffusion de la danse hip-hop. Seulement, la loi de 1989 oublie de prendre en considération la carrière du professeur de danse, comme un cursus prioritaire. Ce n'est pas là, objectera-t-on, le rôle d'une loi. Pourtant, cette préoccupation est indirectement soulevée par la question des dispenses dont peuvent bénéficier les artistes chorégraphiques : « *Les artistes chorégraphiques bénéficient, dans le cadre de l'application de la loi, de dispositions particulières prenant en compte leur expérience professionnelle en tant qu'interprètes. Ces mesures sont destinées à favoriser la reconversion des danseurs qui envisagent souvent l'enseignement de la danse comme une seconde carrière.* »³³

Depuis la promulgation de cette loi, le développement de la danse hip-hop a modifié le paysage de la danse, tandis que les savoirs sur les disciplines dansées se sont considérablement enrichis et diversifiés. Cette double évolution conduit à repenser les objectifs d'une loi sur la danse non plus seulement en termes de protection des publics, mais en tenant compte de la diversité d'un secteur d'activité qui ne se limite pas seulement au domaine artistique.

En l'état actuel, le diplôme d'Etat apparaît particulièrement inadapté à la danse hip-hop. Pour expliquer ce phénomène, il est important de distinguer les critiques qui portent sur la forme (une certification) et celles qui portent sur le fond (les contenus). Les premières relèvent d'un ajustement nécessaire aux conditions des socio-économiques et administratives. Les secondes concernent l'ensemble des danses. Sur la forme, l'obtention du DE nécessite un investissement en temps et en

³² J. Gournet, *L'enseignement spécialisé musique et danse en Essonne*, 2005.

³³ Diplôme d'Etat de professeur de danse, Loi du 10 juillet 1989, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, juin 2002.

argent conséquent, qui semble difficilement conciliable avec l'exercice du métier de professeur. Dans un contexte de crise sociale, il est indispensable que pour ces raisons proprement économiques, la mise en place d'une certification en danse hip-hop intègre le fait que l'essentiel du vivier des professeurs est aujourd'hui en activité.

Sur le fond, la pluralité des critiques restituées dans la Rencontre du Germs³⁴ constituent un appel intelligent et exigeant à la modestie des formations de formateurs. Les plus radicales s'appuient sur une conception de la danse fondée sur « *un corps dansant qu'il faut soustraire à tout savoir préexistant.* »³⁵ Plus simplement, s'agit-il d'enseigner la danse comme art, ou d'enseigner des méthodes pour transmettre la danse ? B. Lefèvre rappelle la nécessité de critiquer la polysémie du mot technique, et de conduire une réflexion « *sur les valeurs et les limites d'une formation privilégiant l'objet technique et non le sujet pédagogue et/ou artiste.* »³⁶. Dans le cadre d'une certification en danse hip-hop, cette banale interrogation apparaît fondamentale car elle se place à l'endroit de l'une de ses fonctions sociales présumées. Avec les manières qui lui sont propres, la danse hip-hop amène de la spiritualité dans des territoires relégués. Elle constitue une forme d'expression pour ceux et celles qui ont échoué dans l'apprentissage normatif de la parole et de l'écrit. Elle restitue une humanité à travers la réintégration de son corps par l'intérieur. Autrement dit, la diffusion généralisée du hip-hop dans le plus grand nombre de structures est un fait que nous devons considérer avec attention. Quand la danse se développe ainsi, les signes de vie et de respect de la vie ne sont jamais autant présents³⁷. C'est cette dynamique autant populaire que spirituelle que la perspective de certification doit accompagner et non pas normaliser.

Aujourd'hui, le diplôme d'Etat se compose de 4 unités de valeur : Formation musicale (100 heures), Histoire de la danse (50 heures), Anatomie, physiologie (50heures). Le candidat doit justifier de l'obtention de ces trois UV pour se présenter à la quatrième, celle de Pédagogie (400 heures). La progression de ce dispositif apparaît inadaptée au contexte du hip-hop : c'est en pédagogie que les besoins apparaissent le plus criants, autant du point de vue des danseurs que de celui de la protection des publics.

³⁴ Bruni (dir.), 1998, *op. cit.*

³⁵ Dans cette perspective, il y serait impératif de laisser la danse à elle-même : « *la danse est ce corps qui danse parce qu'il en a l'envie, le besoin et la nécessité. Ce corps là n'a pas affaire au savoir ni à un quelconque savoir-faire éducatif, il génère l'implosion d'un fluide originel « libéré » et « explosé » ailleurs de manière analogue à ce que furent les fêtes mémoriales de Dionysos.* » Bruni (dir.), 1998, *op. cit.*, 19.

³⁶ Lefèvre Betty, « Art et technique, art et enseignement ? Qui fait quoi ? Pour qui ? », in Bruni (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 87.

³⁷ « *Nous ne pouvons que constater une certaine faillite de la parole qui est devenue cérébralité pure quand elle ne s'est pas vidée peu à peu de sens. L'image s'est révélée manipulatrice au service de cette société de spectacle et de la marchandise. Plus encore que le théâtre qui risque de tomber dans les pièges du langage verbal, la danse rejoint l'idéal que poursuivait pratiquement Antonin Artaud et qu'il a pensé trouver dans le théâtre balinais : « c'est-à-dire ce qui est dans l'aire du plateau, qui se mesure et se cerne d'air, qui a une densité dans l'espace (mouvement, forme, couleur, vibration, attitude, cri (...)) et une leçon de spiritualité.* » Jean-Pierre Klein, « L'ange, la bête et le danseur », in Bruni (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 32..

VI/ Professeur de danse : une carrière?

Le clivage entre la danse comme art et celle comme divertissement est recoupé par un autre clivage séparant danseur et professeur. Dans le champ de la danse, le statut de danseur est valorisé à travers un ensemble de dispositifs, de parcours, de prescripteurs, bref, une somme de légitimations fondée sur la reconnaissance de la qualité d'artiste. Les professeurs des disciplines artistiques ne jouissent pas des mêmes procédures de légitimation. Si au niveau personnel, « l'engagement » et « la passion » peuvent être présents, ces deux qualités ne produisent pas les mêmes effets et ne sont pas au service des mêmes causes. Ce différentiel s'exprime dans l'asymétrie qui caractérise les deux univers. Interprète ou chorégraphe, l'artiste est fréquemment sollicité pour transmettre son art. Les programmeurs lui demandent de faire des stages sans se soucier de ses qualifications en termes de transmission. La règle commune qui prévaut est de faire confiance à l'interprète, en estimant intuitivement que ses connaissances d'artistes lui permettent de délivrer un message pédagogique « juste ». On se soucie peu de savoir si ces danseurs sont qualifiés ou non pour le faire. Le poids d'une « culture de la danse » qui « n'est pas jeune » – et qui est auréolée par l'existence d'un Diplôme d'Etat –, contribue à asseoir ce jugement. Il s'agit bien d'une évaluation interne des compétences exercées à l'intérieur du système par des acteurs, qui pourtant ignorent parfois les ressorts basiques de la transmission. Mais il s'agit aussi d'un milieu qui s'est lentement exercé à s'appliquer à lui-même des exercices de réflexivité dont les retombées directes et indirectes se traduisent par une circulation d'un savoir accru dans le « milieu de la danse ». La valeur d'un parcours artistique au regard des capacités à transmettre reçoit une reconnaissance officielle à travers les dispenses contenues dans la loi de 1989. Le professeur n'accède pas aussi facilement au statut d'artiste : il lui faut engager une démarche qui relève d'une mise à l'épreuve (audition). Le danseur ne subit pas une telle mise à l'épreuve pour devenir professeur. Lorsqu'il souhaite changer de carrière, les dispenses de la loi lui facilitent la tâche. La carrière est matériellement inscrite dans un parcours qui va de l'artiste au professeur. Elle est objectivée par les dispenses dont le premier bénéficie pour accéder au statut de professeur, mais jamais la carrière d'enseignant n'est véritablement valorisée en tant que telle.

Ceux qui choisissent le métier de professeur de danse le font dans un contexte qui va moins de soi. Comme si l'expérience acquise sur le terrain, mais coupée de l'univers légitimant de la danse artistique, était de peu de valeur. L'échange apparaît très inégalitaire : « *se battre pour être rémunéré convenablement, pour passer les épreuves du DE tout en travaillant, pour s'installer à son compte...* » souligne un professeur. D'un côté, une institutionnalisation qui assure des parcours protégés, de l'autre des trajectoires conflictuelles où les arbitrages qui viennent d'en haut sont négociés individuellement. Il n'est pas incongru de se demander si la notion de carrière existe pour les professeurs de danse. Car cette dissymétrie se retrouve en effet dans la manière dont la notion de carrière est envisagée. A travers les formations de formateurs en danse hip-hop, le souci principal demeure la protection des publics. Il s'agit d'une préoccupation nécessaire compte tenu du jeune public concerné par cette activité. Mais cette motivation honorable échoue à prendre en compte la notion de

carrière, pas seulement en raison de l'absence de certification reconnue, mais parce que les obstacles culturels semblent s'interposer entre cette notion et le fait d'enseigner une discipline artistique. La notion de carrière est utilisée pour désigner le parcours professionnel d'un danseur. Le terme danseur désigne celui qui vit de son art. La notion de carrière n'est pas utilisée pour désigner le parcours professionnel d'un professeur de danse. Plus précisément, le métier de professeur est indexé, en termes de carrière et de compétences, au métier de danseur. Ceci se traduit dans le DE actuel par la priorité accordée aux compétences sur le matériau (EAT), puis en dernier recours (lorsque le candidat a obtenu les trois UV) seulement à la pédagogie. Cette hiérarchie exprime la préoccupation légitime de ne permettre l'accès aux fonctions de professeur qu'aux personnes qui détiennent un bagage suffisant en danse. Elle contient d'autres attendus, à savoir qu'un danseur est supposé pouvoir enseigner, et qu'un professeur n'est pas sur de savoir danser. Et elle traduit donc cette asymétrie entre danseur et professeur qui dans les faits prend la forme des nombreuses dispenses accordées aux premiers. Elle s'exprime d'autre part par une critique commune adressée au DE, à savoir qu'il ne forme que des professeurs.

A ce sujet, la comparaison avec le domaine de l'Education Nationale est éclairante. Les enseignements du premier et du second degré sont dispensés par des professeurs qui ont été reçus aux concours du CAPES ou de l'agrégation). Une fois le concours obtenu, suit une année de stage/formation à l'IUFM qui complète la formation initiale et qui forme au métier d'enseignant. Les professeurs du premier et second degré ne sont qu'enseignants. La valorisation de leur métier se réalise à travers des critères liés aux capacités pédagogiques, qui sont dissociées de la capacité à conduire des recherches.

En revanche, à l'Université, Maîtres de Conférences et Professeurs ont le double statut d'enseignant chercheur. Dans les textes, les universitaires doivent consacrer une part égale de leur temps de travail à l'enseignement et à la recherche. Compte tenu des conditions de travail à l'université, l'activité d'enseignement, à laquelle s'ajoutent les diverses tâches administratives, occupe l'essentiel du temps des professeurs. Leur recrutement s'élabore sur d'autres critères, et notamment sur la capacité à conduire un projet de recherche. Pourtant, Maître de conférences et Professeur des Universités sont à la fois enseignants et chercheurs, qui sont pour le coup des métiers radicalement différents³⁸. Mais, et c'est là le paradoxe, un universitaire ne reçoit jamais aucune formation aux métiers de l'enseignement. Il se forme seul et apprend sur le tas. On suppose que ces capacités de chercheur doivent lui permettre de s'adapter aux méthodes pédagogiques. En réalité, si ce sont les compétences scientifiques qui priment lors du recrutement, ces compétences sont bien éloignées de celles que l'enseignant devra mobiliser, et souvent inventer, pour dispenser ses cours. Il y a donc un paradoxe, un hiatus, une sorte de passage clandestins dans le modèle de l'excellence. Si l'on considère en effet que les professeurs d'université, par leur niveau de formation et leurs compétences

³⁸ « J'estime qu'être chercheur et être enseignant ne requiert pas les mêmes compétences, mêmes si elles peuvent être réunies au sein d'une même personne. Le travail d'enseignant, c'est d'abord un travail de transmission d'une tradition, alors que le travail de chercheur, c'est la création d'une tradition. » Cf. N. Heinich, 2007, p. 46.

scientifiques, répondent aux critères de l'excellence, il s'agit bien d'une excellence de chercheur et non de professeur alors que la majeure partie de leur temps sera consacré à l'enseignement.

Dans l'enseignement d'une discipline artistique comme la danse, la valorisation du métier d'enseignant procède de ses compétences artistiques, et secondairement de sa capacité à transmettre. A l'instar de l'enseignant-chercheur à l'université, l'artiste danseur jouit d'une reconnaissance telle qu'elle le dispense de connaissances pédagogiques. En danse comme en musique, le pôle de l'art continue d'exercer une force gravitationnelle sur le métier, d'où il ressort qu'être danseur est le premier des métiers, quoique caractérisé par la « *brièveté de la carrière d'interprète* »³⁹, et que professeur ne relève pas du métier. Ou bien secondairement, et finalement par nécessité, comme le montre l'esprit de la loi de 1989 : il s'agit d'abord de protéger un public.

Actuellement, les termes du débat se posent toujours en termes de protection du publics, mais ils concernent également le devenir d'une profession peu reconnue : professeur de danse. Ce débat ne se limite plus au cadre restreint des trois danses classique, contemporain et jazz, mais touche celui beaucoup plus large des danses hip-hop, du monde, sociales et traditionnelles. Il interpelle à la fois le législateur et les diverses structures sur le terrain en ce que la demande et le public concernés sont plus importants que celui des trois danses réglementées. Le secteur de l'enseignement informel de la danse dépasse le secteur officiellement réglementé. Enfin, le métier de professeur se pose en termes de compétences et pas seulement en termes de vocation : il restitue au champ des pratiques amateurs une place que les cultures savantes occupent depuis fort longtemps. A la complexité des enjeux pour le seul milieu de la danse hip-hop s'ajoute donc des paramètres qui se sont imposés lors de la mise en place du DE en 1989, et qui apparaissent aujourd'hui caduques. La mise en place d'une certification ne peut plus reposer sur des seuls impératifs de protection des publics. Si celui-ci doit demeurer une préoccupation constante d'un projet de certification, le débat doit s'élargir à des perspectives de carrière et de reconnaissance d'un secteur d'activité qui est en lien avec les professions artistiques, mais qui s'en distingue.

³⁹ Rannou, Roharik, 2006, *op. cit.*, p. 17.

Chapitre 5 :

Quelques propositions en vue d'organiser une réglementation de l'enseignement de la danse hip-hop

Les propositions présentées tentent de formuler une réponse au vide juridique auquel sont confrontés les acteurs en présence (professeurs, employeurs et institutionnels) et qui provoque notamment une certaine dévalorisation du métier de professeur de danse. Il s'agit de statuer sur le devenir d'une profession en intégrant la multiplicité des dimensions agissantes de la danse hip-hop. Compte tenu de l'importance du nombre de cours dispensés en France aujourd'hui, il n'est pas exclu qu'un volet de formation puisse également s'adresser aux employeurs afin de les sensibiliser aux enjeux et aux pratiques de la danse. Par ailleurs, il est indispensable de s'interroger sur la nature de chaque danse pour se prémunir d'une vision essentialiste et normative. C'est pourquoi, nous pensons qu'une partie des résultats, des observations et des réflexions formulés à partir de l'exemple du hip-hop doit pouvoir s'étendre à l'ensemble des danses actuellement non réglementées. En effet, il y a fort à parier que certaines des problématiques constatées à partir du hip-hop concernent toutes les danses dont les territoires de pratiques appartiennent aux nombreuses ramifications de la culture populaire.

Par ailleurs, et au-delà de l'aspect purement juridique, la reconnaissance du métier de professeur de danse dans son ensemble est au cœur de la question d'une certification pour le hip-hop. En amont des aspects pratiques observés sur le terrain (statut, rémunérations, risques), c'est un chantier plus vaste qui s'ouvre puisqu'il interroge les multiples façons d'appréhender l'objet danse (artistique, social, culturel). Dans un premier temps, nous présenterons une série de propositions opératoires pour répondre à cette question, puis, dans un second temps, nous recadrerons ces propositions autour des enjeux plus larges qu'elles soulèvent. Au terme de cette étude, il apparaît que la question de la certification doit s'élaborer dans l'objectif de constituer l'enseignement comme un métier à part entière. Pour y parvenir, les passerelles doivent néanmoins demeurer possible entre les domaines de la pédagogie et de l'artistique. C'est en partie pour ces raisons que le profil modulaire d'une certification semble le plus adapté afin aussi d'adapter la formation en fonction des parcours individuels.

I/ S'appuyer sur les structures en place

Les centres actuels qui forment au diplôme d'Etat doivent être mobilisés pour dispenser les enseignements propres à la certification hip-hop. Aujourd'hui, ces centres restent peu ouverts sur l'extérieur. Il est difficile d'accéder aux formations sans s'inscrire pleinement (et encore faut-il en avoir les moyens) dans le cursus complet du Diplôme d'Etat. Pourtant, l'accueil des personnes qui ne suivent pas la globalité du cursus doit être rendu possible tant sur un plan administratif que dans l'organisation d'accompagnement ou de soutien financier. Sans parler délivrer systématiquement un diplôme, il s'agirait ici de pouvoir rendre accessible l'acquisition d'unités de valeurs identifiées comme faisant parties du projet de certification. Ce pourrait être une manière de valoriser les compétences des hip-hoppeurs auprès des employeurs. Les locaux, le personnel administratif et une partie des formateurs sont déjà sur place. Pour autant, élargir ainsi le champ des compétences nécessite qu'une réflexion soit menée sur les plans administratifs, logistiques et culturels.

Il est indispensable de s'appuyer sur ces forces vives pour expérimenter, dans quelques territoires pilotes, des projets de modules suffisamment élaborés dans les contenus et dans l'avancement administratif, pour être reconnus comme certification. L'action de certains départements et régions à travers les initiatives portées par les Agences Musique et Danse fournit localement à la fois une connaissance des personnes ressources, une expérience en matière de formation, et une sensibilité face aux acteurs mobilisés. La perspective d'une certification passe par la valorisation du travail de fond entrepris par les collectivités territoriales dans le domaine de la formation de formateurs à partir d'un échange d'expériences. Cela dit, il également semble nécessaire de rompre avec la bonne volonté normalisatrice qui a prévalu jusqu'ici. Autrement dit, le stade des expérimentations « blanches » a vécu. Les formations prévues ou en cours doivent dès maintenant intégrer la possibilité d'être validées par un système d'équivalences dans le futur projet de certification qui verra le jour. Il apparaît nécessaire, autant vis-à-vis du milieu de la danse hip-hop, que vis-à-vis d'un projet de professionnalisation, d'avancer en termes concrets qui conduisent à des perspectives tangibles de certification.

Sur le terrain, l'analyse des conditions de pratique et d'enseignement montre qu'une pluralité d'acteurs, et notamment de tutelles ministérielles, entrent en jeu. Une définition précise des tâches doit permettre de tenir compte de cette diversité. L'Etat joue son rôle de régulateur essentiel en travaillant sur le contenu des différents modules en complémentarité avec les instances locales s'occupent de l'organisation territoriale et du recrutement des intervenants (cf. ADDIAM 91). Au ministère de la Culture revient la mission de définir les contenus des formations, et les exigences requises pour l'obtention d'une certification. Dans son application, la certification doit pouvoir rassembler l'ensemble des tutelles concernées, à savoir Jeunesse et sports, Education nationale et le ministère en charge de la Cohésion sociale. Le travail interministériel doit prioritairement porter sur 4 axes.

1. Un dispositif plancher de prise en charge du coût de la formation mis en place par chacune des tutelles, afin que le plus grand nombre de statuts puisse être

pris en compte. L'idée n'est sans doute pas d'étendre un filet d'assistance, mais de permettre au plus grand nombre des danseurs déjà en situation de transmission, et pas seulement à ceux qui sont demandeurs d'emploi, d'avoir un accès facilité aux formations.

2. Il est nécessaire d'envisager un système de financement des formations à l'échelle départementale ou régionale en partenariat avec les employeurs afin de pérenniser les emplois. On peut s'inspirer ici du travail effectué par l'ADDIAM 91 ou l'ARCADE en région PACA qui depuis 2005 pilotent respectivement une formation de formateurs en danse hip-hop. Ces formations affichent un volume horaire compris entre 112 heures pour l'ARCADE et 138 heures pour l'ADDIAM 91. Dans l'Essonne, un système de participation financier des employeurs garanti leur implication dans le processus de formation et favorise la pérennisation des emplois. Tout en s'inspirant et s'appuyant sur ces initiatives, on pourrait imaginer une phase d'expérimentation et de transition sur deux ou trois ans avant de rendre le certificat obligatoire afin de permettre aux professeurs en activité de se former.

3. La reconnaissance de la danse comme une discipline pédagogique. La danse n'a pas seulement une vocation artistique, mais elle détient également des fonctions d'éducation, de socialisation et d'insertion, qui doivent être validées. Il s'agit de s'extraire d'une représentation sociale dominante de la danse où le régime de vocation et de la passion l'emporte⁴⁰ pour envisager d'autres carrières sociales et professionnelles autour de la pratique de la danse.

4. Le ministère de la Culture chapeaute la validation des certifications. Mais le dispositif de mise en place se réalise en partenariat avec les autres ministères et les collectivités territoriales. Au delà des ajustements conflictuels et des différences de culture des tutelles, la validation d'une certification de la danse hip-hop doit poursuivre le but de produire une reconnaissance plurielle des danses.

Une réflexion doit également se saisir des problèmes liés à l'usage des salles de danse. L'époque n'est pas révolue où l'infrastructure porte les signes de la domination des danses de scène. Entendre parler des responsables de centres de formation où des infrastructures des collectivités territoriales (« les chaussures sont interdites ») revient à lire dans le texte les plus belles pages de Michel Foucault⁴¹ sur la coercition exercée sur les corps et les esprits par les structures d'encadrement (l'Eglise, l'institution pénitentiaire, l'Armée). La normalisation de l'espace va de pair avec l'institution d'un rapport disciplinaire à la technique telle qu'elle est enseignée dans l'actuel diplôme d'Etat⁴². Une salle de danse dans l'esprit du plus grand nombre, c'est un espace dévolu à la danse classique. Il est temps de rompre avec ce classicisme et d'envisager les espaces de la danse dans un esprit d'ouverture. Les moyens techniques contemporains de construction, revêtements et nettoyage des sols

⁴⁰ Freidson Eliot, 1986, « les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII, pp. 431-443. Perrault Michel, 1988, « La passion et le corps comme objet de la sociologie : la danse comme carrière », *Sociologie et sociétés*, vol.XX, n°2, pp. 177-186.

⁴¹ Foucault Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

⁴² Lefèvre, 1998, *op. cit.*

doivent rendre possible le travail en pointes, en chaussettes, pieds nus, en escarpins ou en baskets dans une même salle. Une réflexion doit être conduite en fonction des usages, mais afin de permettre le plus grand nombre d'usages.

A l'heure actuelle, le module qui concerne l'histoire des danses apparaît peu connecté sur le champ universitaire. Si la recherche en danse en France est peu développée, elle constitue néanmoins un champ émergent, structuré par un nombre croissants de recherches qui portent sur l'ensemble des danses. Il est surprenant de constater que l'histoire de la danse enseignée concerne souvent les mêmes danses, reproduit les petites mythologies usuelles de « la danse », et se réalise à l'écart de toute critique sociale. Autrement dit, il est temps de restituer à l'approche théorique de l'objet danse une prise en compte des débats qui animent les disciplines des sciences sociales. Réorganiser la manière dont la danse est traitée en tant qu'objet poursuit un double objectif. Il s'agit d'ouvrir les enseignements à la pluralité de recherche et de disciplines qui se saisissent aujourd'hui de la danse. D'autre part, il est question de renouveler de l'intérieur les hiérarchies qui traversent implicitement « la danse », et donc d'objectiver davantage les différences. La mise en place d'une certification modulaire peut permettre de redimensionner l'objet danse, pour rendre possible l'adoption de perspectives décloisonnées. Il est peu d'introduction de discours ou d'ouvrages où la danse ne soit présentée comme le « parent pauvre » des arts (en terme de reconnaissance) et de la recherche (en terme d'études). La récurrence de cette qualification s'observe aussi bien chez le plus grand nombre que chez les personnels qui ont la charge d'entretenir une relation professionnelle avec la danse. Ce complexe semble dédouaner d'une connaissance théorique approfondie de la danse, et conforte l'idée selon laquelle l'approche théorique de l'objet ne mériterait pas une heure de peine. Il semble nécessaire que l'effort de formation s'applique également aux personnels dont le métier est d'accompagner la mise en place de cours, stages et ateliers de danse en général, et de hip-hop en particulier. Il s'agirait de réfléchir à la mise en place d'un module en formation continue qui traite de la culture des danses, et qui aborde de façon critique des notions telles que l'authenticité, l'histoire, la circulation, afin de mieux appréhender les permanences et recompositions contemporaines. Un tel programme se donne pour objectif de rompre avec la logique des œuvres, tout comme avec celle de l'emploi du singulier. A « la danse », il faut substituer « les danses », afin des les envisager non pas seulement comme des pratiques artistiques, mais aussi comme des pratiques sociales.

II/ Tenir compte de la diversité du milieu

Le projet de certification se doit de correspondre à la nécessité de protéger les publics, d'engendrer une professionnalisation tangible et de répondre aux réelles attentes à la fois des professeurs et des danseurs. A l'heure actuelle, la législation sur l'enseignement de la danse n'offre que deux alternatives : soit les professeurs enseignent en étant titulaire du diplôme d'Etat, soit ils enseignent « hors la loi » sans certification valable. Dans ce dernier cas, ils ne bénéficient d'aucune reconnaissance juridique, et pas davantage de valorisation professionnelle. Il apparaît nécessaire d'assouplir le cadre législatif actuel afin de permettre la mise en place d'une certification modulaire qui autorise à la fois une souplesse d'accès aux métiers de l'enseignement de la danse, tout en vivifiant une connexion dynamique aux métiers de la création. La réunion de ces deux conditions consiste à maintenir la diversité d'expressions et de valeurs au sein du mouvement hip-hop, tout en permettant l'exercice du métier de professeur dans un contexte spécifique à l'ensemble des activités artistiques, à savoir la connexion forte, presque « organique » avec les milieux hétérodoxes de la création.

Il est possible d'envisager la création d'une instance fédérale (fédération ou école nationale de danse Hip-hop, un Crew : « Hip-hop National Crew ») codirigée par des danseurs, des institutionnels (responsables des délégations Musique et Danses régionales), des responsables d'écoles de danse, et des professionnels de la pédagogie qui s'occupent de définir ensemble les contenus et d'évaluer les diverses formations dans les régions et départements, mais aussi de recenser les formations et les intervenants hip-hop de ces mêmes formations (BDD, conseil). Il s'agirait d'une instance collégiale de recensement, de réglementation et d'information s'appuyant sur les initiatives existantes, et qui associerait le milieu des professeurs et le milieu des artistes. Cette instance collégiale aurait pour but à la fois la reconnaissance des enjeux spécifiques de la profession de professeurs, et leur mise en relation avec la sphère artistique. Elle serait un lieu de confrontation, d'échange, de synergie entre les impératifs de l'enseignement (législation, protection de publics, marché du travail) et les échappées de la création.

Il apparaît nécessaire de préserver une marge de liberté quant aux contenus culturels (histoire, mouvances...) et artistiques (techniques, mouvements, pas, styles...), suivant la personnalité des intervenants, tout en les rendant obligatoires dans la formation. Compte tenu des risques liés au break, on peut tout de même envisager deux grandes options type danse debout et danse au sol. Le recensement des formations permettra aux danseurs de compléter leur formation artistique en fonction des modules proposés par les intervenants des différentes régions à la manière de stages. Ces stages pourraient d'ailleurs faire l'objet d'une validation dans le cadre de la certification (UV du module 3). Le versant culturel et artistique du hip-hop ne peut détenir une assiette large en termes de légitimité qu'à la condition d'impliquer les chorégraphes les plus reconnus, au-delà des enjeux stylistiques et artistiques propres à chaque mouvance.

III/ Un dispositif modulaire

Des solutions légères, souples d'emploi et faciles d'accès doivent être étudiées. Il s'agit de combler le vide relatif existant puisque les formations actuelles sont efficaces en termes de transmission des savoirs, mais pas en termes de certification et de reconnaissance professionnelle. L'esprit d'un tel diplôme serait de mettre en place plusieurs échelons de bases susceptibles d'ouvrir des perspectives nouvelles aussi bien en termes d'emploi (les unités de bases répondent aux exigences de l'enseignement amateur pour débutant et progressivement, les autres unités permettent une véritable spécialisation du professeur de danse autour de techniques ou de styles spécialisées tout en favorisant une maturation artistique et créative des danseurs) et que de rémunération (échelonnage des grilles de rémunération), de reconnaissance et de certification. L'obtention du diplôme serait conçue donc selon un dispositif modulaire, à la fois pour répondre à aux différents niveaux d'exigence que l'on vient de citer mais aussi pour intégrer la complexité des parcours artistiques des danseurs (VAE).

Si plusieurs modules seraient nécessaires pour obtenir le diplôme d'Etat en danse hip-hop, un seul module de base serait ainsi exigé pour enseigner ou pour continuer à le faire. Compris comme le premier niveau du cursus, il inscrirait les danseurs dans une dynamique de formation continue. Si au bout de deux ou trois ans, ils n'ont pas validé un deuxième module, (voir plus bas), ils perdent le bénéfice du module pédagogique (ou tronc commun). Il y aurait donc un engagement à suivre la totalité de la formation, mais dont l'efficacité salariale opère pleinement, une fois le module pédagogique validé. Ce parcours de formation pourrait ainsi être soutenu par les employeurs, notamment par une prise en charge d'une partie du financement dans le but de pérenniser les emplois existants.

L'identification de prérequis de base doit conduire à la constitution d'un module primaire, groupant le bagage indispensable pour débroussailler l'acte de transmission. Une question se pose tout particulièrement dans le cas de la danse hip-hop. Dans un contexte où la transmission de la danse se réalise dans des cadres informels, quelle place lui accorder dans les formations ? Il semble que les formations de formateurs soient surtout plébiscitées pour l'apport en pédagogie, psychologie, anatomie, culture du hip-hop, autant que pour la technique de danse. Dans cette perspective, l'expérimentation d'un module de base, qui mette l'accent sur les contenus périphériques au matériau danse, n'est pas aberrante. Ce qui reviendrait à distinguer d'un côté les apprentissages techniques de la danse de ceux qui relèvent des savoirs permettant d'enrichir les situations de transmission.

L'organisation modulaire du diplôme d'Etat permettrait d'effectuer une distinction entre les différents contextes d'enseignement. Dans les structures de l'éducation populaire, MJC, association etc., seul le tronc commun du DE serait exigible pour commencer ou continuer à enseigner le hip-hop. Dans les structures destinées à former des danseurs ou des transmetteurs, la globalité du cursus serait demandée. La modularité des exigences en fonction de la structure d'emploi conduit à renforcer l'idée d'une implication financière des employeurs pour pérenniser les emplois tout en participant à leur acculturation. Cette flexibilité devrait permettre à

la fois de maintenir la danse dans le giron de la Culture, tout en assurant au premier échelon des professeurs une certification évolutive de qualité. Elle doit également garantir une adaptabilité au terrain, en distinguant les diverses finalités de l'enseignement, selon qu'il s'agit de « la danse comme objet culturel, art du spectacle, activité physique ou activité de loisir »⁴³.

La proposition de certification modulaire qui suit doit être davantage considérée sous l'angle du parcours que sur celui des contenus. Les contenus sont ici seulement ébauchés ; ils nécessitent une réflexion à part entière qui ne relève pas de la présente étude.

MODULE 1 : (moins de 150 heures)

Tronc commun obligatoire composé de trois unités de valeur :

- **Apprendre à apprendre (niveau 1) :** pédagogie, psychologie, anatomie, techniques d'échauffement.
- **Danser le hip-hop (niveau 1) :** technique debout et au sol, rythme, musicalité, chorégraphie.
- **Culture hip-hop (niveau 1) :** histoire, courants, mouvances, styles, valeurs...

Ce tronc commun est accessible par la VAE, où les unités de valeur sont alors envisagées comme une évaluation/mise à niveau personnalisée.

Nota : Dans une perspective de généralisation à l'ensemble des danses, ces trois unités, pédagogique, technique et culturelle, pourraient être envisagées comme un tronc commun à toutes les formations dispensées.

MODULE 2 : (entre 150 et 200 heures)

- **Apprendre à apprendre (niveau 2) :** Former des professionnels, former des particuliers, se former.
- **Culture hip-hop (niveau 2) :** histoire, courants, mouvances, styles, valeurs...
- **Danser le hip-hop (niveau 2) :** technique debout et au sol, rythme, musicalité, chorégraphie.
- **Culture de la danse (niveau 1) :** histoire de la danse, anthropologie...

MODULE 3 : (entre 250 et 300 heures)

- **Stage chorégraphique** dans une compagnie ou avec un chorégraphe reconnu.
- **Culture de la danse (niveau 2) :** histoire de la danse, anthropologie...
- **Formation musicale :** musicalité, rythme...
- **Kinésiologie :** le corps dans l'espace, le mouvement, les muscles...
- **Ouverture aux autres danses :** théorie et pratique.

⁴³ Bruni (dir.), 1998, *op. cit.*, p. 15.

Le module 1 constitue le premier échelon indispensable pour prétendre pouvoir enseigner la danse hip-hop. Il est conçu de façon à favoriser une intégration dans un parcours de formation pour ceux qui souhaitent se lancer dans l'enseignement ou qui sont déjà en situation. Aussi ne prétend-il pas atteindre la complétude du niveau de certification d'un Diplôme d'Etat, mais en être une porte d'entrée incitative. Néanmoins, ce premier échelon doit s'organiser autour d'un référentiel de compétences minimales qui seraient requises pour aborder l'enseignement de la danse. Afin de rendre possible cette étape ouverte sur la perspective d'un diplôme d'Etat, l'amendement de la loi existante s'avère nécessaire.

Le module 2 s'apparente aux contenus actuels des stages de formation de formateurs. Son principe est de valoriser les stages « techniques » données par les compagnies, en y associant des éléments d'histoire sociale et culturelle de la danse qui mettent en perspective le hip-hop parmi l'ensemble des danses.

Le module 3 est le plus étoffé. Il conclut le parcours par un approfondissement aussi bien technique que théorique, mais aussi par une ouverture aux autres danses et aux mondes de la création et du spectacle.

Le passage dans un module supérieur nécessite l'obtention du module précédent. Seule l'obtention des trois modules donne droit au diplôme d'Etat en danse hip-hop. Au final, ce parcours de formation est certifié par un diplôme dont la facture en termes de connaissances et de compétences est similaire au diplôme d'Etat existant. Les unités de valeurs qui composent les trois modules doivent être accessibles par la Validation des Acquis et de l'Expérience, sans qu'aucun parcours ne soit favorisé ou exclu.

Chapitre 6 :

Résultats attendus

Du côté des danseurs, l'enquête a fait apparaître un fort désir de reconnaissance, qui se traduit parfois par la réclamation d'un diplôme, tout comme de fortes réticences face à cette perspective. Du côté des employeurs, la majorité penche pour l'institution d'une certification. Il y aurait donc un effort d'explicitation à fournir en direction du « milieu » de la danse hip-hop. Toutefois, il ne s'agit pas simplement de convaincre un milieu très hétérogène, mais de mener une réflexion à moyen terme sur les enjeux de la transmission, en tenant compte des expériences, des débats et des réflexions du passé. Il semble que la question d'une certification en danse hip-hop représente une chance de reposer certaines questions propres à la transmission en danse, et notamment de critiquer les représentations régaliennes ethnocentriques qui entravent une prise en compte de la danse comme art mais aussi comme expression populaire.

L'essor de la danse hip-hop dans un maillage étendu de structures sur tout le territoire constitue un moyen de réconcilier la pratique de la danse avec des notions de liberté, d'intégrité, de respect de soi et de l'autre. Il est dommageable que dans des domaines aussi fondamentaux, les institutions s'en remettent aveuglement aux bonnes volontés des politiques de la Ville d'une part et du ministère de la Culture d'autre part. Pour dépasser les clivages juvéniles et identitaires du milieu hip-hop, pour neutraliser les tentatives d'instrumentalisation à court terme des bailleurs de fond ministériels, il n'est pas incongru de proposer d'élever le débat en dépassant la scission régalienne entre création et pratique sociale. Vouloir réduire cette fracture est illusoire. En revanche, des passages de l'un à l'autre, en termes de parcours individuels, et d'un point de vue pédagogique, en termes de réflexion et d'exigence, doivent être objet d'étude, et déboucher sur une réflexion décroisée. Il apparaît urgent de reconnaître à la sphère sociale de la pratique de la danse en France une reconnaissance qui se nourrisse des débats sur ce qu'est la danse dans toutes ses dimensions. Autrement dit, la fameuse opposition entre le culturel et le socioculturel doit être neutralisée par le ministère de la Culture lui-même, s'il tient à préserver sa légitimité sur le monde de la danse et sur les formes émergentes de la culture populaire.

Le ministère de la Culture est confronté à une double difficulté. La première repose sur la peur de normaliser une danse qui brille par une créativité anormale, qui véhicule un esprit rebelle, et que les tentatives d'intégrations aux circuits de la création contemporaine ont diversement séduit. Le personnel de la Culture craint d'endosser l'habit du colon qui viendrait pacifier les indigènes⁴⁴. La seconde se loge

⁴⁴ Ce rapport de force est contenu dans le choix éditorial de Claudine Moïse pour son livre « Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop ». Il est publié chez Indigène Editions qui présente sa ligne éditoriale en 2^{ème} de couverture : « *Indigène est une maison d'édition dédiée aux savoirs et aux arts des cultures non occidentales, des Premières nations – Aborigènes d'Australie, Indiens d'Amérique, Tibétains, Inuits... sans oublier les « indigènes » de nos propres sociétés. Les indigènes ne veulent plus qu'on les étudie. Ils préfèrent nouer avec l'Occident un dialogue sans hiérarchie. Leurs savoirs complètent souvent les nôtres et réconcilient l'art et l'esprit.* »

dans la fracture entre culture savante et culture populaire. Avec la question de la certification des danses non réglementées se pose de facto un rapport de force entre ces deux types de culture. Pour le ministère de la Culture, il s'agit d'un tournant historique puisqu'il est nécessaire de statuer sur des danses qui traditionnellement en France ne sont pas comprises dans le terme « la danse ». Cette catégorie regroupe les danses réglementées, c'est-à-dire celles qui sont reconnues nationalement à travers un dispositif alliant un personnel, des structures de diffusion et de transmission, et des subventions qui confère à ces danses une reconnaissance d'où elles tirent leur impérialisme.

La mise à plat du clivage entre danses savantes et danses populaires, de représentation et de participation, de la danse comme art et comme pratique amateur, ne peut se réaliser qu'à travers l'ouverture d'un chantier où la confrontation de la pluralité sera intellectuellement discutée. Cette ambitieuse perspective peut profiter de l'émergence d'une génération de chercheurs qui font de la danse un objet de recherche. Pour un chantier aussi complexe, un partenariat avec toutes les instances qui se mobilisent pour réfléchir à la danse est nécessaire. La recherche en sciences sociales pourrait y être associée davantage.

Jusqu'alors, les efforts se sont concentrés sur des tentatives d'intégration du milieu de la danse hip-hop au milieu de la création en danse contemporaine. S'agissant d'une piste parmi d'autre, elle procède d'une intégration à une haute culture qui laisse sur la route la majeure partie du milieu. L'ouverture du chantier d'une certification modulaire est un moyen de se saisir du potentiel de ce milieu, non pas en l'intégrant à la haute culture, mais en l'intégrant simplement à la culture. L'introduction d'une réflexion nationale sur les modalités de transmission, sur les possibles passerelles entre les pratiques corporelles, sur la culture (histoire, sociologie) des danses, sur la diversité des territoires de pratique peut être envisagée non pas dans le sens d'une normalisation, mais dans celui d'un enrichissement du milieu. Elle amènerait à la fois des éléments pour affiner une critique sociale et pour engager une réflexivité.

Conclusion

La culture hip-hop dans son ensemble, et la danse hip-hop en particulier, connaît aujourd'hui une sur médiatisation incontestable. Dans l'univers de la danse, ce phénomène médiatique construit une parité artificielle entre danse hip-hop et danse contemporains qui fait trop souvent oublier la constante et profonde dissymétrie qui qualifie leurs relations. On retrouve ce déséquilibre dans les rapports que la création artistique entretient avec les sources d'expression populaire. Pourtant, la singularité du hip-hop en fait un médiateur d'excellence entre ces deux univers, sans qu'il échappe aux logiques exclusives de l'un ou de l'autre. La perspective d'une certification posée à propos de la danse hip-hop doit donc impérativement identifier son objet si elle veut rompre avec ces logiques qui subordonnent continuellement l'une à l'autre. Si le métier de professeur est intimement lié au métier de danseur, l'instauration d'un diplôme d'Etat poursuit d'abord la mission de réglementer le champ professionnel de l'enseignement et non pas celui de l'artiste. Un tel diplôme

doit assurer des conditions favorables à l'organisation d'un enseignement de qualité sans le couper des métiers de la création. Au terme de cette étude, il apparaît encore plus clairement que les contextes de l'enseignement et ceux de la création sont profondément différenciés, même s'ils se rejoignent autour d'un objet artistique et même si la transmission est au cœur de la culture hip-hop. N'oublions pas qu'en dehors des considérations sur la légitimité artistique de telle ou telle danse, la vitalité de son enseignement institutionnel concurrence largement les modalités « historiques » de sa transmission.

Dans des contextes territoriaux où elle est enseignée de façon institutionnelle, la danse hip-hop constitue une « culture populaire » au sens où elle intéresse prioritairement – mais pas exclusivement – une jeunesse issue des milieux populaires. D'ailleurs, les craintes exprimées par certaines personnalités à l'égard d'un projet de certification manifestent tantôt un repli identitaire, tantôt le sentiment qu'un diplôme porterait atteinte à la culture sociale et artistique du hip-hop. Ces deux aspects sont intimement liés, et ces craintes traduisent aussi une volonté d'éviter une évolution jugée « contre nature », tout autant que celle de s'approprier (ou de faire s'approprier par d'autres) une culture réifiée. Pour autant, une réglementation des cadres institutionnels de l'enseignement d'une danse n'implique pas mécaniquement une coercition appliquée à l'encontre des contextes informels de sa transmission. Plus largement, et comme l'analysent certains sociologues⁴⁵, si l'on constate une certaine atténuation des grands traits de la culture hip-hop depuis une décennie suite au développement des politiques urbaines, il n'est pas dit que l'instauration d'une certification renforce ce processus. Les résultats de notre étude montrent, au contraire, que l'impact des formations existantes contribue à enrichir les connaissances culturelles des professeurs, et qu'au fond un diplôme officiel peut également offrir certaines garanties quant au maintien, à la préservation et à la transmission des valeurs et de l'histoire de la culture hip-hop.

Attentif à ces revendications, le législateur doit inévitablement s'adjoindre la participation du milieu de la danse pour travailler à l'élaboration d'un diplôme. Notre étude montre clairement que le milieu de l'enseignement de la danse hip-hop est composite, dans la mesure où il rassemble à la fois des artistes et des professeurs. Un projet de certification ne doit plus uniquement se faire avec les premiers et pour les seconds. Aussi, la réflexion sur cette question doit-elle associer une large représentativité à ceux qui évoluent dans les métiers de l'enseignement de la danse : représentants d'écoles privées, structures associatives, de l'Éducation populaire, professeurs. Autrement dit, si à l'heure actuelle, le milieu des danseurs hip-hop apparaît singulièrement divisé, ceci n'est pas un argument suffisant pour différer la réflexion sur la mise en place d'un diplôme. Pendant que le milieu nourrit ses divergences, les professeurs sur le terrain enseignent, dans des conditions financières et statutaires très inférieures à celles dont bénéficient les artistes de la danse ou les professeurs des disciplines réglementées. Au-delà de la problématique strictement liée à la professionnalisation, la question cruciale du public et de la gestion des risques, sur les plans juridique et pédagogique, reste entière. Pendant que le milieu instrumentalise les « spécificités » de la culture hip-hop, partout en France des

⁴⁵ S. Faure, M.-C. Garcia, 2005, *op. cit.*

milliers de jeunes l'apprennent et s'y frottent dans des enseignements institutionnels « improvisés ». Un milieu professionnel divisé se structure soit par ceux qui en font la démarche, soit pour répondre à une nécessité. Parmi les spécificités de la danse hip-hop, il en est une qui l'individualise au sein des danses non réglementées : elle est la seule à s'adresser et à séduire massivement un public d'adolescents. L'impératif de protection des publics s'y pose donc avec force, et ne doit pas être masquée par des problèmes de légitimité internes aux artistes, observables dans tous les milieux professionnels. Autrement dit, la question du risque, dont a conscience la grande majorité des acteurs en présence (professeurs, employeurs, danseurs, institutionnels), rend d'autant plus urgent l'aboutissement d'un projet de réglementation qui doit savoir s'émanciper des enjeux de pouvoir internes aux acteurs de la danse hip-hop, sans évidemment renoncer à intégrer leurs revendications culturelles et artistiques.

Les danseurs saisissent difficilement l'opportunité que contient aussi un projet de certification, à savoir le développement de la réflexivité, source de créativité, et l'autonomisation d'une discipline dans le champ de la danse. Par ailleurs, compte tenu des dimensions sportives très fortes véhiculées par certains aspects de la danse hip-hop, un projet de certification émanant du ministère de la Culture représente une garantie institutionnelle pour inscrire cette discipline dans le champ des pratiques artistiques, et atténuer son glissement progressif vers le champ des pratiques sportives. L'avance prise par le ministère de la Jeunesse et des Sports en matière de certification, a déjà entamé ce processus d'assimilation de la danse hip-hop au sport. A terme, ce processus pourrait conduire à une amplification de la dévalorisation des éléments culturels constitutifs de la danse hip-hop. En cela, il est nécessaire de rappeler et de faire savoir que la perspective d'une certification poursuit également l'objectif de réaffirmer les contenus culturels d'une pratique, objectif face auquel les Brevets Jeunesse et Sports demeurent impuissants. En l'absence de certification du ministère de la Culture, il n'est pas dit qu'une scission, sans doute beaucoup plus dommageable pour la culture du hip-hop, se creuse entre ce qui relève de l'art et ce qui se relèverait du sport.

Enfin, il faut insister sur la particularité de la danse hip-hop au sein des danses non réglementées. Son potentiel artistique l'assimile plus que les autres à l'univers des danses réglementées, mais les enjeux sociaux et artistiques obéissent à des logiques contradictoires qui mettent la danse hip-hop en porte à faux autour de cette question du diplôme. D'un côté, les enjeux sociaux invitent à penser la certification comme un vecteur d'insertion professionnelle pour une population qui en exprime le besoin, et dont la mise en place nécessiterait un assouplissement des cadres législatifs de l'actuel diplôme d'Etat. De l'autre, les dimensions artistiques du hip-hop ne sont pas dissonantes avec les perspectives d'excellence qui définissent l'esprit et les contenus du diplôme d'Etat, elles invitent donc à ne pas élaborer une certification de niveau inférieur. C'est aussi cette double exigence qui doit motiver l'organisation d'un nouveau diplôme et pousser le législateur à sortir des impasses dans lesquelles conduit la loi actuelle.

Bibliographie indicative

- BACHMANN Christian, 1992, « Jeunes et banlieues », in *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*, FERREOL Gilles (dir.), Lille, Presses universitaires de Lille, pp. 129-154.
- BAZIN Hugues, 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BIACHE Marie-Joseph, 2002, « Le corps et son anatomie. Représentations et croyances. Enquêtes auprès d'étudiants en STAPS. », *Techniques et culture*, n° 39, pp. 83-119.
- BOUCHER Manuel, VULBEAU Alain (dir.), 2003, *Emergences culturelles et jeunesse populaire*, Paris, L'Harmattan.
- BRUNI Ciro Giordano (dir.), 1998, *L'enseignement de la danse et après !* Sammeron, GERMS, 251 p.
- CHORON-BAIX Catherine, 2000, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui », *Ethnologie Française*, XXX, 3, pp. 357-360.
- « Culture hip-hop et politique de la ville », 1991, *Hommes et migration*, n°1147.
- FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, 2003, « Le corps dans l'enseignement scolaire : regard sociologique », *Revue française de pédagogie*, n°144, pp. 85-94.
- FAURE Sylvia, 2004, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, n°55, pp.5-20.
- FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, 2005, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.
- FREIDSON Eliot, 1986, « les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII, pp. 431-443.
- FOUCAULT Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- GRASSER B. et ROSE J., 2000, « L'expérience professionnelle, son acquisition et ses liens avec la formation », *Formation et emploi*, n°71, p. 5.
- GEORG Stéphanie, 2003, *La transmission de la danse hip-hop en France, ses modalités, ses enjeux*, Mémoire de maîtrise de management culturel, Université de Bourgogne.
- « Hip-hop : les pratiques, le marché, la politique », 2000, *Mouvements*, n°11, Paris.
- HATZFELD Marc, 2006, *La culture des cités. Une énergie positive*, Paris, Autrement.
- HEINICH Nathalie, 2007, *La sociologie à l'épreuve de l'art*, Paris, Editions aux lieux d'être, 125 p.
- HUGHES Everett C., 1996, *Le regard sociologique*, Paris, Ed. de l'EHESS.
- IBNYASSIN Mohamed, 2003, *Les bienfaits, les obstacles et les conséquences d'une diplomatisation de la danse hip-hop*, Mémoire de maîtrise, STAPS, Université de Rennes 2.

- MENARD François, 1999, *Cultures urbaines et politiques publiques en France*, Document présenté au conseil scientifique du commissariat général du Plan.
- MENGER, Pierre-Michel, 2005, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Edition de l'EHESS.
- MILLIOT Virginie, 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop*, Doctorat, Université de Lyon 2.
- MOÏSE Claudine, 1999, *Danseurs du défi, rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Editions Indigènes.
- MOÏSE Claudine, 2004, *Danse hip-hop, respect !* Montpellier, Editions Indigène.
- PERREAULT Michel, 1988, « La passion et le corps comme objet de la sociologie : la danse comme carrière », *Sociologie et sociétés*, vol. XX, n°2, pp. 177-186.
- PUJAS P., 1998, *Musique, danse et aménagement du territoire*, Actes du colloque de Dijon, Editions du Ministère de la culture et de la communication, Paris.
- RANNOU Jeannine, ROHARIK Ionela, 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française, 463 p.
- REMISE Emmanuelle, 1995, *Etat des lieux de la danse hip-hop. Etudes et perspectives*, Mémoire DESS développement et gestion des entreprises culturelles, ARSEC, Université de Lyon 2.
- SHAPIRO Roberta, 2000, « La transfiguration du hip-hop », in Jean-Olivier MAJASTRE, Alain PESSIN (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan.
- SHAPIRO Roberta, 2004, « La danse à l'envers », in *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, V. NAHOUM-GRAPPE, O. VINCENT (dir.) Cahiers d'ethnologie française, n°19, pp. 195-215.

Liste des annexes

Annexe 1 : Le recensement des structures d'emploi par département.

Annexe 2 : Le questionnaire destiné aux structures d'emploi.

Annexe 3 : Le questionnaire destiné aux professeurs de danse hip-hop.

Annexe 4 : La liste des personnes interrogées.

Annexe 5 : La grille d'entretien destinée aux responsables de structure d'emploi.

Annexe 6 : La grille d'entretien destinée aux professeurs de danse hip-hop

Annexe 7 : Les tris à plat de l'enquête « professeurs de danse hip-hop »

Annexe 8 : Les tris à plat de l'enquête « structures »

Annexe 1 : Le recensement des structures d'emploi par département.

COTES D'ARMOR

1	AL Trébeurden -section danse	11 route de Pleumeur Bodou	22560 Trébeurden	02 96 23 67 49
2	Association GAEL	6 rue du Four	22110 Rostrenen	02 96 29 26 66
3	Association Jeux, danse, gym	15 route du temple	22370 Pléneuf Val André	02 96 32 95 93
4	Centre Social de Paimpol	7 place Gambetta	22500 Paimpol	02 96 20 72 78
5	District de Guingamp	3 avenue Kennedy	22200 Guingamp	02 96 40 64 40
6	Maison des Jeunes de Loudéac	22 rue Pasteur	22600 Loudéac	02 96 66 18 08
7	MJC de Lamballe	10 rue Augustins	22400 Lamballe	02 96 31 96 37
8	MJC de Bégard	17 route de Guingamp	22140 Bégard	02 96 45 20 60
9	MJC du Plateau	1 avenue Antoine Mazier	22000 Saint-Brieuc	02 96 61 94 58
10	Salle Mosaïque	Mairie	22230 Collinée	02 96 31 40 02
11	Studio 3C- COB Danse	14 rue Saint Benoît	22000 Saint-Brieuc	02 96 33 08 53
12	Studio Danse et forme	1 venelle St Sébastien	22200 Guingamp	02 96 44 41 24
13	Ty Villaj - Section danse	Mairie	22450 La Roche Derrien	02 96 91 38 28
14	Association Wilde Street		22100 Dinan	02 99 78 15 68
15	USP - section danse	4 rue de Floubalay	22650 Ploubalay	02 96 27 36 05

NORD

1	Dans la rue la danse	139 rue des Arts	59100 Roubaix	03 20 01 02 10
2	Le zem théâtre	16, rue de Flandre	59000 Lille	03 28 36 94 15
3	Le grand bleu	36, avenue Marx Dormoy	59000 Lille	03 20 09 45 50
4	Le manège	Rue de la Croix - BP 105	59600 Maubeuge	03.27.65.15.00
5	Le grand mix	72 rue Saint-Jacques BP 406	59337 Tourcoing cedex	03 20 70 10 00
6	Call 911	BP 30365	59020 Lille cedex	03 20 91 19 11
7	Service culture	pl François Mitterrand	59760 Grande Synthe	03 28 62 77 00
8	Dir. régionale jeunesse et sport	35 r Boucher de Perthes	59000 Lille	03 20 14 42 42
9	Culture commune	Base 11/19 - rue de Bourgogne	62750 Loos-en-Gohelle	03 21 14 25 34
10	Cie Melting Spot			03.20.47.56.47
11	Cie Babylone VI Teme			03.2080.61.70
12	Cie 6 ^{ème} sens			06.61.84.37.77
13	Cie Farid'o			03.20.92.04.95
14	Studio 59	252 bd V. Hugo	59000 Lille	06.88.76.67.73
15	Salle de danse Oiseau Lyre	18 rue Gaston Leroy	59310 Orchies	03.20.84.76.60
16	Top'Dance	41 résidence J. Monnet	59490 Somain	03.27.88.76.32
17	Centre de danse	Rue l'Hotellerie	59920 Quivrechain	03.27.35.15.55
18	Centre culturel Bois Blanc		59000 Lille	03.20.09.75.94
19	Maison de Quartier Fives		59000 Lille	03.20.56.85.49
20	Maison de Quartier Vieux Lille	24 rue ds archives	59000 Lille	03.20.06.17.22
21	Maison de quartier Wazemmes	36 rue d'Eylau	59000 Lille	03.20.54.60.80
22	Maison de Quartier Faubourg Béthune	65 rue Bernard	59000 Lille	03.20.92.21.49
23	MJC St Saulve	Palce 8 mai 1945	59880 Saint Saulve	03.27.28.15.30
24	MJC d'Haubourdin	Rue Florimond Crépin	59320 Haubourdin	03.20.50.48.34
25	MJC	93 rue J. Jaurès	59170 Croix	03.20.72.42.12
26	MJC	68 rue Delerue	59290 Wasquehal	03.20.72.27.49
27	MJC de la Fabrique	98 rue de Paris	59200 Tourcoing	03.20.01.01.40
28	MJC maison pour tous	215 rue Arleux	59500 Douai	03.27.71.18.18
29	CSC de Fourmies	17 rue Rouets	59610 Fourmies	03.27.60.81.81
30	MJC du Buisson	388 rue du rouge barre	59700 Marcq en Baroeul	03.20.31.46.47
31	MJC	43 rue du M. Leclerc	59552 Lambres les douai	03.27.87.16.07
32	Association secteur 7	213 rue de la liberté	59600 Maubeuge	03.27.65.76.30

33	Maison Folie Villeneuve d'Ascq	238, rue Jules Guesde	59650 Villeneuve d'Ascq	03.20.61.01.46
34	Maison Folie Wazemmes	70 rue des Sarrazins	59000 Lille	03.20.78.20.23
35	Maison Folie Maubeuge	La Porte de Mons Place Vauban	59600 Maubeuge	03.27.67.19.83

RHONE

1	Cie Milieux	22-23 quai Saint-Vincent	69001 Lyon	04.78.28.62.73
2	CSC Point du jour	10 impasse secret	69005 Lyon	04.78.25.55.89
3	Taka Mouv	4 rue de l'Arbre Sec	69001 Lyon	04.78.24.58.72
4	Academia Studio	17 rue Alsace Lorraine	69001 Lyon	04.72.87.06.49
5	Cadanse	14 rue Pizay	69001 Lyon	04.78.28.18.61
6	Theatre Du Mouvement	3 rue Ste-Marie des Terreaux	69001 Lyon	04.78.39.47.22
7	CND	40 ter rue Vaubecour	69002 Lyon	04.72.56.10.70
8	MPT - Salle Des Rancy	249 rue Vendôme	69003 Lyon	04.78.60.64.01
9	Espace Montchat	16 rue Bonnand	69003 Lyon	04.78.54.00.78
10	Linda Jazz Danse	1 rue de Nuits	69004 Lyon	04.72.00.05.59
11	MJC	47 rue des Farges	69005 Lyon	04.72.32.16.33
12	Dance Arts Academy	33 rue Ney	69006 Lyon	04.78.52.75.75
13	Cie Mayada	19 rue Claude Veyron	69007 Lyon	04.72.28.41.03/06.64.82.64.46
14	Academie De Danse Lyon 7	35 rue Pasteur	69007 Lyon	04.72.73.37.16
15	Studio 4 Université	25 quai Claude Bernard	69007 Lyon	04.72.73.21.54
16	MJC Lb7 (Lyon)	85 rue Chevreul	69007 Lyon	04.78.58.73.10
17	Production	25 avenue des Frères Lumière	69008 Lyon	04.72.78.05.70
18	MJCSt Rambert	8 rue Ernest Fabrègue	69009 Lyon	04.78.83.29.68
19	MJC	287 rue des Erables	69009 Lyon	04.78.35.39.21
20	Compagnie Bob H Ekoto	39 bis rue Flachat	69100 Villeurbanne	04.37.43.60.89/06.20.21.09.37
21	CC. Oecumenique	39 rue Georges Courteline	69100 Villeurbanne	04.78.93.41.44
22	CS Charpenne-Tonkin	11 rue de Bat-Yam	69100 Villeurbanne	04.78.89.05.01
23	Scène Formations	58 rue Magenta	69100 Villeurbanne	04.72.65.09.68
24	Ecole Nationale Musique	46 cours de la République	69100 Villeurbanne	04.78.68.98.27
25	Cie Sodapop	27 rue Victor Hugo	69120 Vaulx-En-Velin	04.72.04.21.96/06.61.64.13.33
26	MJC	13 avenue Henri Barbusse	69120 Vaulx-En-Velin	04.72.04.13.89
27	MJC O Totem	11 avenue du Général Leclerc	69140 Rillieux-La-Pape	04.78.88.94.88
28	Centre Leo Lagrange	149 rue Emile Zola	69150 Decines-Charpieu	04.78.49.02.69
29	CCI Le Toboggan	14 avenue Jean Macé BP 274	69152 Decines-Charpieu	04.72.93.30.07
30	CS Louise Michel	8 rue Antoine Gravallon	69190 Saint-Fons	04.78.70.12.25
31	MJC Le Cadran	15 chemin de Feyzin	69200 Venissieux	04.72.50.00.69
32	Cie Traction Avant	16 rue Gaspard Picard	69200 Venissieux	04.72.90.11.80
33	Centre Social Et Culturel	Place Andrée-Marie Perrin	69290 Craponne	04.78.57.23.00
34	Ecole de Danse Thevenard	4 rue Coste	69300 Caluire-Et-Cuire	04.78.28.40.97/06.61.70.30.25
35	Espace Energy	67 avenue Charles de Gaulle	69300 Caluire-Et-Cuire	04.78.23.00.55
36	Centre Social Jean Rostand	28 chemin du Pommier	69330 Meyzieu	04.78.31.42.63
37	CC Chateau de la porte	4 montée Mayol B.P. 43	69360 Ternay Cedex	04.72.24.65.20
38	MJC	19 rue Boucharnin B.P. 12	69390 Millery	04.78.46.26.08
39	Espace Albert Camus	1 rue Maryse Bastié	69500 Bron	04.72.14.63.40
40	MdQuartier Des Essarts	21 rue du Parc	69500 Bron	04.78.74.25.37
41	C S Gérard Philippe	11 rue Gérard Philippe	69500 Bron	04.72.14.97.60
42	Centre Leonard De Vinci	Place René Lescot BP 9	69551 Feyzin Cedex	04.78.67.65.11
43	Ateliers De La Danse	162 Grande Rue	69600 Oullins	04.78.50.53.38
44	Centre Social Du Saunier	36 avenue de Verdun	69630 Chaponost	04.78.45.30.29
45	CC	4 rue de la Gaité BP 301	69665 Villefranche	04.74.65.15.40/04.74.68.02.89
46	Ass.Le Polaris De Corbas	Avenue de Corbetta BP 397	69960 Corbas Cedex	04.72.51.45.55/04.72.50.84.82
47	MJC	21 rue Genton	69008 Lyon	04.37.90.55.90
48	Association Lalouma	78 montée Grande cote	69001 Lyon	04.78.07.93.10

49	MJC	112 av. M. Foch	69110 Sainte Foy les Lyon	04.78.59.66.71
50	CS Terver	31 avenue du docteur Terver	69130 Ecully	04.78.33.12.73
51	Maison sociale de la Berthaudière	71 avenue E. Herriot	69150 Decines-Charpieu	04.78.49.13.27
52	MJC	4 rue Docteur Michel	69210 L'Arbresle	04.74.01.15.91
53	Ecole de danse Béatrice et Sébastien	40 avenue Auguste Wissel	69250 Neuville s/saône	04.72.08.84.89
54	MJC	Place du 8 mai 45	69250 Neuville s/saône	04.78.91.27.28
55	Maison Loisirs et Culture La Chardonnaière	22 rue Ampère	69270 Fontaines s/saône	04.78.23.56.03
56	MJC	Place Gaillard Romanet	69500 Bron	04.78.26.87.25
57	Le Sémaphore	Chemin de Boutan	69540 Irigny	04.72.30.47.90
58	MJC	5 place de l'Europe	69540 Irigny	04.78.46.05.14
59	MJC	10 rue Orsel	69600 Oullins	04.72.39.74.93
60	MJC	1 rue des Tuileries	69700 Givors	04.78.73.09.02
61	Maison pour Tous	Rue du plâtre	69720 Saint-Laurent-de- Mure	04.78.40.45.82
62	Cie Käfig	Ménival - Les Gravières	69800 Saint-Priest	04.78.21.48.74
63	MJC	29 avenue de Ménival	69005 Lyon	04.72.38.81.61

ESSONNE

1	Association Adyg	21 rue de l'Étang neuf	91470 Angervilliers	01.60.81.21.12
2	École Martinot-Cornet	21 rue Dauvilliers	91290 Arpajon	01.64.90.93.74
3	Service Culturel	Pl. du Général De Gaulle	91200 Athis-Mons	01.69.38.44.38
4	Bondoufle Amical Club	22 rue Charles De Gaulle	91070 Bondoufle	01.60.86.54.94
5	Foyer Rural	1 rue des Cordeliers	91820 Boutigny-sur-Essonnes	01.64.57.97.30
6	Amicale Laïque	Bd de la République	91220 Bretigny-sur-Orge	01.69.88.86.01
7	Chorespace	46bis rue de Mandres	91800 Brunoy	01.60.46.34.59
8	Val-D'yerres Danse	4 place Saint-Médard	91800 Brunoy	01.60.46.06.74
9	Maison Des Ados	6 avenue Carlet	91380 Chilly-Mazarin	01.64.54.94.70
10	Théâtre Corbeil-Essonnes	20 - 22 rue Félicien-Rops	91100 Corbeil-Essonnes	01.60.89.75.57
11	MJC Fernand-Léger	45 allée Aristide-Briand	91100 Corbeil-Essonnes	01.64.96.27.69
12	Association Sportive	111 rue Feray	91100 Corbeil-Essonnes	01.60.89.36.73
13	Ass. Culturelle et Sportive	Mairie	91410 Corbreuse	01.64.59.40.63
14	Service Jeunesse	2 rue Paul Puech	91080 Courcouronnes	01.69.36.31.95
15	Asso. Les P'tits Loups	4 allée des Bergeries	91210 Draveil	
16	Duo Danse	3 bis r. de l'artisanat	91210 Draveil	01.69.52.16.61
17	Association Break Team	1 rue Charles Darwin	91210 Draveil	01.69.40.16.12
18	Service Jeunesse	Avenue du 8 mai 1945	91860 Épinay-Sous-Sénart	01.60.47.87.02
19	Val D'Yerres Danse	22 rue de Boussy	91860 Épinay-Sous-Sénart	01.60.47.35.75
20	Service De La Jeunesse	Rue du Marché Franc	91150 Etampes	01.69.78.02.19
21	Association Jeunesse	Place de l'Église	91450 Etioilles	01.60.75.82.16
22	MJC	Place du Gal de Gaulle	91000 Evry	01.60.77.33.94
23	Association K'danse	5 all. Raymond Queneau	91000 Evry	06 27.28.04.92
24	MDQ Des Aunettes	Rue de l'école	91000 Evry	01.69.91.20.33
25	MDQ Des Champs-Élysées	Place Troisdorf	91000 Evry	01.60.78.13.06
26	MDQ Des Épinettes	Place de la Commune	91000 Evry	01.60.78.13.80
27	Service Jeunesse	12 Grande Rue B.P. 107	91706 Fleury-Merogis	01.69.72.14.01
28	L'a Sauce	12 grande rue	91700 Fleury-Merogis	01.69.46.72.60
29	Maison Des Peupliers	Place de la Convention	91190 Gif-sur-Yvette	01.60.12.25.61
30	Conservatoire Municipal	Avenue des Tuileries	91350 Grigny	01.69.06.57.80
31	MJC Jean Vilar	4 rue de Crewkerne	91430 Igny	

32	La Forme, Les Formes	22 rue des fauvelles	91760 Itteville	
33	Ass. Linas Grs Hip-hop	Mairie	91310 Linas	
34	Club omnisport des Ulis	BP 04	91940 Les-Ulis	01.69.07.93.70
35	MPT de Courdimanche	24 rue Courdimanche	91490 Les Ulis	01.69.07.48.04
36	Ecole de danse tourbillons	Rue Jules-Ferry	91310 Leuville-sur-Orge	01.69.01.90.14
37	MJC	9 place Aristide-Briand	91470 Limours	01.64.91.17.80
38	Smj – Service Jeunesse	2 rue Messieurs Thirouin	91090 Lisses	01.69.11.40.14
39	Espace Jeune	Imp. du Doc Calmette	91160 Longjumeau	01.69.74.82.12
40	Longpont Demain	7 impasse de la Carrière	91310 Longpont-sur-Orge	01.64.49.90.78
41	Entente Sportive De Maisse	28 rue de Mespuits	91720 Maisse	01.64.99.32.19
42	Centre d'animation	Rue du Languedoc	91300 Massy	01.60.11.11.20
43	Cours Mireille Lhoste	32 allée Albert-Thomas	91300 Massy	01.60.11.56.31
44	Génération Danse	6 rue Victor Hugo	91660 Mereville	06.78.96.22.46
45	Asso. Le Club Des Jeunes	49 bis avenue de Ganay	91490 Milly-la-Forêt	01.64.98.87.62
47	Association Cock'prod	12 av de la République	91420 Morangis	
48	Club Loisirs Et Culture	9 rue de la Sablière	91150 Morigny-Champigny	01.64.94.57.64
49	Asso. familles de Nozay	11 Chem. de long réage	91620 Nozay	01.64.49.93.15
50	Club Athlétique D'Orsay	29 av. Lattre de Tassigny	91400 Orsay	01.69.28.19.90
51	Paris Sud Université Club	15 r. G. Clémenceau	91405 Orsay	01.69.15.76.77
52	Amicale Laïque	43 rue George-Sand	91120 Palaiseau	01.60.10.33.09
53	MDQ Gérard Philipe	9 rue de la Sablière	91120 Palaiseau	01.60.14.17.50
54	Cie Francine Dupuis	Hameaux de la Roche	91130 Ris-Orangis	01.69.89.06.84
55	Service Jeunesse	Place du Gal De Gaulle	91130 Ris-Orangis	01.69.43.21.36
56	MJC De Ris-Orangis	10 place Jacques-Brel	91130 Ris-Orangis	01.69.02.13.20
57	Asso. Culture Et Loisirs	6 rue du Vieux Lavoir	91190 Saint-Aubin	01.69.85.53.62
58	École Municipale De Danse	3 rue René Declé	91180 St-Germain-Lès-Arpajon	01.64.90.01.68
59	Asso. Culturelle et Sportive	1 place Robert-Darblay	91250 St-Germain-Les-Corbeil	01.60.75.77.93
60	Saint Michel Sports	Gymnase Mares Yvon	91240 Saint-Michel-sur-Orge	01.69.46.37.44
62	Service Loisirs	16 rue de l'Église	91240 Saint-Michel-sur-Orge	01.69.80.20.11
62	Ethnik City	16 rue de l'Église	91240 Saint-Michel-sur-Orge	01.69.80.51.27
63	Centre De Danse La Spirale	22 rue de la Cossonnerie	91700 Ste-Geneviève-des-Bois	01.60.15.07.22
64	Service Jeunesse	Place Roger Perriaud	91700 Ste-Geneviève-des-Bois	01.60.16.51.82
65	MJC Ste Geneviève Bois	15 rue d'Alembert	91700 Ste-Geneviève-des-Bois	01.60.15.26.58
66	Les Mouvances de la Scène	163 route de Corbeil	91700 Ste-Geneviève-des-Bois	01.60.15.20.39
67	MJC François Rabelais	12 grande rue	91600 Savigny-sur-Orge	01.69.96.64.95
68	ASPA	48 avenue Ch. Dd Gaulle	91600 Savigny-sur-Orge	01.69.24.20.42
69	0 Point Rencontre Jeunes	1 rue Galignani	91450 Soisy-sur-Seine	01.60.75.97.61
70	Créative System Danse	31 r. des Petits Ruisseaux	91370 Verrières-le-Buisson	01.69.81.71.74
71	Le Trait D'union	Place Charles De Gaulle	91370 Verrières-le-Buisson	01.69.53.11.24
72	Asso. Villiers Break Danse	Bât 36 – r. Louise Michel	91700 Villiers-Sur-Orge	
73	École Municipale MDT	63 av. Henri-Barbusse	91270 Vigneux-sur-Seine	01.69.40.15.52
74	L'île Brune	52 rue Pierre Marin	91270 Vigneux-sur-Seine	01.69.40.25.65
75	Arts Et Sports À Villebon	Place du 8 mai 1945	91140 Villebon-sur-Yvette	01.60.10.48.58
76	Corps Et Danse	34 rue Léon Marinier	91140 Villejust	01.60.10.60.29
77	MDQ Jean-Mermoz	13 avenue Jean-Mermoz	91170 Viry-Châtillon	01.69.24.63.78
78	MJC	12 place René-Coty	91170 Viry-Châtillon	01.69.05.78.29
79	Association B. Boy Concept	12 all. Georges Bizet	91170 Viry-Châtillon	
80	Urbaine Culture Prod.	1 allée de Saint-Brieux	91170 Viry-Châtillon	01.69.24.65.96

CHARENTE

1	CSCS Les Alliers	496 bis route de Bordeaux	16000 Angoulême	05.45.25.08.15
2	CSCS Amicale Laïque St Yrieix	143 route de St Jean d'Angély	161710 St Yrieix	05.45.69.75.31
3	CSCS Flep Soyaux	45 rue maurice Ravel	16800 Soyaux	05.45.93.11.58
4	CSCS La Couronne	1 allée des sports	16400 La Couronne	05.45.67.17.00
5	CSCS MJC Aragon	Place Vitoria	16000 Angoulême	05.45.61.29.56
6	CSCS Amicale laïque du Gond Pontouvre	Av. Général de Gaulle	16160 Gond Pontouvre	05.45.68.18.78
7	MJC Barbezieux			05.45.78.21.86
8	CSC de Crouin		Cognac	05.45.36.87.50
9	CSCS Grande Garenne	40 rue Pierre Aumaître	16000 Angoulême	05.45.91.76.11
10	MJC Fléac	6 place Eglise	16730 Fléac	05.45.91.67.71
11	Cie Des Arceaux	74 rue de la corderie	16000 Angoulême	05.45.92.76.42
12	Atelier de la danse	12 rue port cherrier	16000 Angoulême	05.45.92.32.22
13	Association Danse	9 rue temple	16230 Mansle	05.45.20.76.38
14	Sky Dancers	8 rue saintes	16000 Angoulême	05.45.94.69.13
15	Festival Métisse		16000 Angoulême	05.45.95.43.42
16	Printemps de la danse		16000 Angoulême	05.45.23.81.19
17	CSCS Basseau	13 rue Antoine de Conflans	16000 Angoulême	05.45.91.68.64

Annexe 2 : Le questionnaire destiné aux structures.

LES PRATIQUES DE LA DANSE HIP HOP EN FRANCE



shadyc
UMR 8562 EHESS-
CNRS

Sociologie,
histoire,
anthropologie des
dynamiques
Culturelles

Face à l'important développement de la pratique de la danse Hip Hop en France, l'Etat envisage la création d'une certification professionnelle adaptée à ce secteur. Pour cela, le Ministère chargé de la culture et de la communication a confié à notre laboratoire le soin de réaliser une étude sur les conditions dans lesquelles s'exerce l'encadrement professionnel des pratiques de danse Hip Hop.

Le présent questionnaire vise à consulter les structures qui dispensent des formations en Hip Hop afin de mieux cerner leurs besoins et leurs attentes.

Il doit être rempli par le responsable des structures.

Pour répondre aux questions, il suffit de reporter le numéro de la réponse choisie dans la case « votre réponse » . Nous vous remercions de répondre le plus précisément possible à l'ensemble des questions. Pour toutes informations complémentaires, vous pouvez joindre les membres de notre équipe : Aurélien Djakouane (06.62.14.88.46) ou Christophe Apprill (06.81.27.24.55), ou encore nous envoyer vos commentaires à l'adresse suivante : etude-hip-hop@voila.fr.

Cette enquête est réalisée sous la responsabilité scientifique du laboratoire de Sociologie, Anthropologie et Histoire des Dynamiques Culturelles de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille. (Contact Scientifique : Etude Hip Hop, S.H.A.DY.C – E.H.E.S.S. – Centre de la Vieille Charité, 2, Rue de la Charité – 13002 Marseille).

PRESENTATION DE VOTRE STRUCTURE

1 QUEL EST LE NOM DE VOTRE STRUCTURE :

2 PRECISEZ LE CODE POSTAL DE LA VILLE OU VOTRE STRUCTURE SE SITUE ?

3 PRECISEZ LE NOM DU RESPONSABLE DE VOTRE STRUCTURE :

4 EN QUELLE ANNEE VOTRE STRUCTURE A-T-ELLE ETE CREEE ?

5 DANS QUELLE CATEGORIE SE RANGE VOTRE STRUCTURE ?

- | | |
|-------------------------|-------------------------------------|
| 1. Une MJC | 7. Un Conservatoire |
| 2. Un Théâtre | 8. Une Compagnie de danse |
| 3. Une Maison pour tous | 9. Un Centre chorégraphique |
| 4. Une Ecole de danse | 10. Un Club de gymnastique |
| 5. Un Centre culturel | 11. Une Association de quartier |
| 6. Un Centre social | 12. Une Ecole, un collège, un lycée |

Votre réponse

Autres, précisez :

6 VOTRE STRUCTURE BENEFICIE-T-ELLE D'UNE SUBVENTION ?

Votre réponse

1. Oui 2. Non

SI OUI, d'où provient votre subvention la plus importante ?

7 QUELLE EST VOTRE ACTIVITE PRINCIPALE ?

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------|
| 1. Activités culturelles, loisirs... | 4. Enseignements artistiques |
| 2. Création de spectacles | 5. Enseignements sportifs |
| 3. Diffusion de spectacles | 6. Formation professionnelle |

Votre réponse

Autres, précisez :

LES COURS DE DANSE HIP HOP**8 LA SALLE OU SE DERoule LES COURS DE DANSE EST EQUIPEE :**

Votre réponse

- | | |
|----------------------|-------------------|
| 1. D'un parquet | 4. D'un carrelage |
| 2. D'un tatami | 5. D'un linoléum |
| 3. D'un tapis de sol | |

Autres, précisez :

9 CETTE SALLE EST-ELLE EXCLUSIVEMENT RESERVEE A LA DANSE ?

Votre réponse

1. Oui 2. Non

10 SUR LA TOTALITE DES COURS DE DANSE, LE HIP HOP REPRESENTE ENVIRON :
 %
11 DEPUIS COMBIEN D'ANNEES PROPOSEZ-VOUS DES COURS DE HIP HOP ?
 Ans
12 EN MOYENNE, ET PAR ANNEE, COMBIEN D'ELEVES PRENNENT DES COURS :

DE DANSE, TOUS GENRES CONFONDUS ?

DE HIP HOP ?

13 EN MOYENNE, COMBIEN PROPOSEZ-VOUS D'HEURES DE HIP HOP PAR SEMAINE ?
 H
14 EN MOYENNE, COMBIEN Y A-T-IL D'ELEVES PAR SEANCE :

DE DANSE, TOUS GENRES CONFONDUS ?

DE HIP HOP ?

15 POUVEZ SATISFAIRE TOUTES LES DEMANDES DE FORMATION HIP HOP ?

Votre réponse

1. Oui 2. Non

Si NON, pourquoi :

- 2.1. Par manque de moyens financiers
- 2.2. Par manque de moyens techniques (parquet, salle)
- 2.3. Par manque de personnels diplômés

Votre réponse

Autres, précisez :

16 LA PLUPART DU TEMPS LES DEMANDES EN HIP HOP PROVIENNENT : Votre réponse

1. De particuliers 2. De professionnels 3. Des deux à la fois

Autres, précisez :

17 LA PLUPART DU TEMPS, VOS ELEVES DE HIP HOP QUI ONT : Vos réponses

Moins de 10 ans, sont :	1. Plutôt des garçons	2. Plutôt des filles	
De 10 à 13 ans, sont :	1. Plutôt des garçons	2. Plutôt des filles	
De 13 à 18 ans, sont :	1. Plutôt des garçons	2. Plutôt des filles	
De 18 à 25 ans, sont :	1. Plutôt des garçons	2. Plutôt des filles	
Plus de 25 ans, sont :	1. Plutôt des garçons	2. Plutôt des filles	

LES PROFESSEURS DE DANSE HIP HOP

18 DANS VOTRE STRUCTURE, COMBIEN Y A T IL DE PROFESSEURS DE DANSE HIP HOP ?

19 POUR RECRUTER UN PROFESSEUR DE DANSE, A QUEL TYPE DE FORMATION ACCORDEZ VOUS LE PLUS DE CREDIT ? Votre réponse

1. Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de L'Education Populaire et de la jeunesse (BEATEP)
2. Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport (BPJEPS)
3. Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)
4. Diplôme d'Etat aux Fonctions d'Animation (DEFA)
5. Diplôme d'Etat de professeur de danse
6. Diplôme du conservatoire
7. Une expérience de professeur de danse
8. Une expérience en tant qu'interprète

Autres, précisez :

20 DANS L'ENSEMBLE, QUEL TYPE DE DIPLOME ONT VOS PROFESSEURS DE DANSE HIP HOP ? Votre réponse

1. Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de L'Education Populaire et de la jeunesse (BEATEP)
2. Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport (BPJEPS)
3. Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)
4. Diplôme d'Etat aux Fonctions d'Animation (DEFA)
5. Diplôme d'Etat de professeur de danse
6. Diplôme du conservatoire
7. Aucun diplôme

Autres, précisez :

21 DANS L'ENSEMBLE, VOUS RECRUTEZ VOS PROFESSEURS DE HIP HOP : Votre réponse

1. En CDI
2. En CDD
3. En CDD Intermittent du spectacle
4. En tant que bénévole
5. En emplois aidés

Autres, précisez :

22 APPLIQUEZ VOUS LA CONVENTION COLLECTIVE DE L'ANIMATION A VOS PROFESSEURS DE HIP HOP ?

1. Oui 2. Non

Votre réponse

VOTRE AVIS SUR LA CREATION D'UNE CERTIFICATION POUR LE HIP HOP**23****ETES-VOUS FAVORABLE A LA CREATION D'UNE CERTIFICATION PROFESSIONNELLE POUR L'ENSEIGNEMENT DU HIP HOP ?**

1. Oui
2. Non
3. Sans opinion

Votre réponse

Si OUI, pourquoi ?

Si NON, pourquoi ?

24**SELON VOUS, POUR LES FORMATEURS, LA CREATION D'UNE CERTIFICATION REPRESENTERAIT :**

1. Un atout 2. Une contrainte 3. Sans opinion

Votre réponse

25**EST-CE QUE LA CREATION D'UNE CERTIFICATION VOUS ENCOURAGERAIT A DEVELOPPER DAVANTAGE VOS ACTIVITES HIP HOP ?**

1. Oui
2. Non
3. Ne sais pas

Votre réponse

26**L'ABSENCE DE LEGISLATION REPRESENTE-T-ELLE UN FREIN POUR LE DEVELOPPEMENT DES ACTIVITES HIP HOP ?**

1. Oui
2. Non
3. Ne sais pas

Votre réponse

Si OUI, pourquoi ?

27**ESTIMEZ-VOUS QUE LA DANSE HIP-HOP COMPORTE DES RISQUES IMPORTANTS ?**

1. Oui 2. Non

Votre réponse

Si OUI, pourquoi ?

Nous vous remercions d'avoir pris le temps de répondre à ces questions. Compte tenu des enjeux qui gravitent autour de la création d'une certification professionnelle pour l'enseignement du Hip hop, un autre questionnaire a été élaboré afin de consulter les professeurs de danse. Nous vous serions reconnaissants de les inciter à le remplir.

Annexe 3 : Le questionnaire destiné aux professeurs de danse hip-hop.

LES PRATIQUES DE LA DANSE HIP HOP EN FRANCE



shadyc
UMR 8562 EHESS-CNRS

Sociologie,
histoire,
anthropologie des
dynamiques
Culturelles

Face à l'important développement de la pratique de la danse Hip Hop en France, l'Etat envisage la création d'une certification professionnelle adaptée à ce secteur. Pour cela, le Ministère chargé de la culture et de la communication a confié à notre laboratoire le soin de réaliser une étude sur les conditions dans lesquelles s'exerce l'encadrement professionnel des pratiques de danse Hip Hop.

Le présent questionnaire s'adresse directement aux professeurs de Hip Hop et vise à mieux cerner leurs parcours, leurs attentes et leurs besoins en terme de formation.

Nous vous remercions de répondre le plus précisément possible à l'ensemble des questions *en reportant le numéro des réponses choisies dans la case* « *votre réponse* ». Pour toutes informations complémentaires, vous pouvez joindre les membres de notre équipe : Aurélien Djakouane (06.62.14.88.46) ou Christophe Apprill (06.81.27.24.55), ou encore nous envoyer vos commentaires à l'adresse suivante : etude-hip-hop@voila.fr.

Cette enquête est réalisée sous la responsabilité scientifique du laboratoire de Sociologie, Anthropologie et Histoire des Dynamiques Culturelles de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Marseille. (Contact Scientifique : Etude Hip Hop, S.H.A.DY.C. - E.H.E.S.S. – Centre de la Vieille Charité, 2, Rue de la Charité – 13002 Marseille).

PRESENTATION

1 MERCI DE DONNEZ VOTRE NOM :

2 VOUS ETES : 1. Un homme 2. Une femme

Votre réponse

3 EN QUELLE ANNEE ETES-VOUS NE(E) ?

19

4 PRECISEZ LE CODE POSTAL DE LA VILLE OU VOUS RESIDEZ :

5 LES COURS DE DANSE SONT-ILS VOTRE PRINCIPALE SOURCE DE REVENUS ?

Votre réponse

1. Oui 2. Non

Si OUI, êtes-vous également :

1.1. Danseur dans une compagnie professionnelle

1.2. Danseur amateur

1.3. Professeur de danse seulement

Autres, précisez :

Votre réponse

Si NON, quelle est votre source principale de revenu ?

6 DANS QUEL(S) TYPE(S) DE STRUCTURE ENSEIGNEZ-VOUS LA DANSE HIP HOP ?

- | | | |
|-------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Une MJC | 7. Un Conservatoire | Vos réponses
<input type="text"/> |
| 2. Un Théâtre | 8. Une Compagnie de danse | |
| 3. Une Maison pour tous | 9. Un Centre chorégraphique | |
| 4. Une Ecole de danse | 10. Un Club de gymnastique | |
| 5. Un Centre culturel | 11. Une Association de quartier | |
| 6. Un Centre social | 12. Une Ecole, un collège, un lycée | |

Autres, précisez :

L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE HIP HOP**7 AU COURS DES 12 DERNIERS MOIS, AVEZ-VOUS ETE SOLLICITE POUR DIRIGER UN STAGE OU UN ATELIER DE HIP HOP ?**

- | | |
|--------|---------------------------------------|
| 1. Oui | Votre réponse
<input type="text"/> |
| 2. Non | |

Si OUI, qui vous a sollicité :

- | | | |
|-------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Une MJC | 7. Un Conservatoire | Votre réponse
<input type="text"/> |
| 2. Un Théâtre | 8. Une Compagnie de danse | |
| 3. Une Maison pour tous | 9. Un Centre chorégraphique | |
| 4. Une Ecole de danse | 10. Un Club de gymnastique | |
| 5. Un Centre culturel | 11. Une Association de quartier | |
| 6. Un Centre social | 12. Une Ecole, un collège, un lycée | |

Autres, précisez :

8 QUEL STYLE DE DANSE HIP HOP ENSEIGNEZ-VOUS PRINCIPALEMENT ?

Votre réponse

9 DEPUIS COMBIEN D'ANNEES ENSEIGNEZ-VOUS LA DANSE HIP HOP ? an(s)**10 COMBIEN D'HEURES DE COURS DE DANSE HIP HOP DONNEZ-VOUS PAR SEMAINE ?** h**11 ENSEIGNEZ-VOUS D'AUTRES STYLES DE DANSE QUE LE HIP HOP ?**

Votre réponse

- | | | |
|--------|--------|----------------------|
| 1. Oui | 2. Non | <input type="text"/> |
|--------|--------|----------------------|

Si OUI, précisez lesquels :

12 QUELLE EST VOTRE REMUNERATION NETTE POUR UNE HEURE DE COURS DE HIP HOP ? €**13 EN MOYENNE, COMBIEN D'ELEVES ACCUEILLEZ-VOUS PAR COURS DE HIP HOP ?**

VOTRE PARCOURS

14 QUELLE EST LA PRATIQUE QUI VOUS A AMENEE A LA DANSE HIP HOP?

 Votre réponse

- | | |
|--------------|---------------------------|
| 1. Le graff | 4. Un Conservatoire |
| 2. Le rap | 5. La gymnastique |
| 3. Le cirque | 6. Le Hip Hop directement |

 7. Une autre danse, précisez laquelle :

 8. Un sport, précisez lequel :

 Autres, précisez :

15 AVEZ-VOUS SUIVI UN OU PLUSIEURS STAGES EN DANSE HIP HOP?

 Votre réponse

1. Oui 2. Non

 Si OUI, citez les plus récents ou les plus importants ?

16 EN DEHORS DES STAGES, QUELLES SERAIENT VOS ATTENTES A L'EGARD D'UNE FORMATION PROFESSIONNELLE ?

Classez de 1 à 4 les éléments les plus importants

- Fédérer et normaliser le genre « Hip Hop »
- Une augmentation des rémunérations
- Etre plus crédible vis à vis du grand public
- Des connaissances techniques sur le Hip Hop
- Des connaissances sur la culture Hip Hop
- Des connaissances théoriques sur l'enseignement de la danse
- Des connaissances pratiques sur la conception des cours
- Une reconnaissance du Hip Hop comme genre à part entière
- Un encadrement juridique qui couvre les risques de blessure
- Etre plus crédible vis à vis des employeurs
- Des connaissances pédagogiques

 Autres, précisez :

17 ETES-VOUS TITULAIRE D'UN DIPLOME PROFESSIONNEL ?

 Votre réponse

1. Oui 2. Non

Si OUI, il s'agit :

Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de l'Education Populaire et de la jeunesse (BEATEP)

Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport (BPJEPS)

Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)

Diplôme d'Etat aux Fonctions d'Animation (DEFA)

Diplôme d'Etat de professeur de danse classique

Diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine

Diplôme d'Etat de professeur de danse jazz

Diplôme du conservatoire

 Autres, précisez :

 Votre réponse

18 QUEL EST VOTRE NIVEAU DE FORMATION GENERALE LE PLUS ELEVE ?

Votre réponse

- | | |
|---|--|
| 1. Etudes secondaires (niveau BEP/CAP/BEPC) | 3. Etudes supérieures niveau Bac +2 |
| 2. Titulaire du Baccalauréat | 4. Etudes supérieures niveau > Bac + 2 |

VOTRE AVIS SUR LA CREATION D'UNE CERTIFICATION POUR LE HIP HOP**19** ETES-VOUS FAVORABLE A LA CREATION D'UNE CERTIFICATION PROFESSIONNELLE POUR L'ENSEIGNEMENT DU HIP HOP ?

1. Oui

2. Non

3. Sans opinion

Votre réponse

Si OUI, pourquoi ?

Si NON, pourquoi ?

20 ESTIMEZ-VOUS QUE L'ACTIVITE HIP-HOP COMPORTE DES RISQUES DE BLESSURE ?

Votre réponse

1. Oui

2. Non

3. Ne sais pas

Si OUI, lesquels ?

21 L'ACTIVITE HIP-HOP NECESSITE-T-ELLE DES INFRASTRUCTURES (PARQUET, MATERIEL...) PARTICULIERES ?

1. Oui

2. Non

3. Ne sais pas

Votre réponse

Si OUI, lesquelles ?

Nous vous remercions d'avoir pris le temps de répondre à ce questionnaire. Si vous avez des remarques supplémentaires à nous faire partager, vous pouvez les ajouter ci-dessous.

Annexe 4 : La liste des personnes interrogées.

Côtes d'Armor :

- Professeurs de danse :

- Dorick Corbel (MJC de Lamballe)
- Fateh Chakour (Maison des Jeunes de Loudéac)
- Franck Guiblin (MJC du Plateau à Saint Briec)
- Mohammed Ibnyassin (MJC du Plateau à Saint Briec)
- Mélanie Fort, (Studio Danse et Forme à Guingamp, Ty Villaj à la Roche derrien)
- Teddy Dacalor (Studio Danse et Forme à Guingamp, MJC de Bégard)
- Romain, Jérémie, Yann, Emma et Joyce, danseuses et danseurs qui donnent des cours à droite à gauche.

- Institutionnels :

- Stéphane Hamelin (directeur, Maison des Jeunes de Loudéac)
- Yves Trouinard (directeur, MJC du Plateau à Saint Briec)
- Marie Casagrande (responsable danse, MJC du Plateau à Saint Briec)
- Eric Aven (directeur, MJC de Bégard)
- Evelyne Valain-Ziegler (directrice, Studio Danse et Forme)
- Laurence Merckelbagh (responsable danse ADDM 22)

Rhône :

- Professeurs de danse :

- Alice (MJC Duchère, Lyon 9^{ème})
- Sylvain Mounard (MJC Montplaisir, Lyon 8^{ème})
- Redlocks, danseuse Ecole Takamouv, Lyon 1^{er}
- Mouya, professeur MJC Jean Macé, Lyon 7^{ème}
- Saïd Chaouki, danseur Cie Mayada, Saint Priest
- Djessica, professeur école Cadanse, Lyon 1^{er}
- Samir Hachichi, danseur

- Institutionnels :

- Martial Pardo (directeur, Ecole Nationale de Musique et Danse, Villeurbanne)
- Evelyne Dumaine (directrice, MJC Montplaisir, Lyon 8^{ème})
- Marie Burdin (responsable danse, MJC Duchère, Lyon 9^{ème})
- Pascale Pecolo, Responsable Ecole Cadanse, Lyon 1^{er}
- Richard Hoareau, Responsable Ecole Takamouv, Lyon 1^{er}
- Annie Legros, Directrice Théâtre du Mouvement, Lyon 1^{er}
- Claude Decailot, Directrice Théâtre du Mouvement, Lyon 1^{er}
- Isabelle Lorenzo, Responsable Association Lalouma, Lyon 1^{er}

- Yves Fleury, animateur MJC Jean Macé, Lyon 7^{ème}
- Anne Claire Genin, animatrice MJC Salle des Rancy, Lyon 3^{ème}
- Daniel Favre, directeur MJC Salle des Rancy, Lyon 3^{ème}
- Marc Villarubias, Service culture Ville de Lyon

Essonne :**- Professeurs de danse :**

- Ousmane Baba Sy (Formation de formateur ADDIAM 91)
- Nasty (Compagnie Quality Street)
- Dawari Horsfall
- Fouad Boussof
- Bruno Marignan

- Institutionnels :

- Chantal Kron (directrice, Maison de quartier Champs Elysées)
- Anne Bénétollo (chargée de mission musique et danse, mairie d'Evry)
- Laura Jouane (chargée de mission cultures urbaines, ADDIAM 91)

Nord :**- Professeurs de danse :**

- Emmanuelle Guerlava, danseuse Cie Meltingspot, Lille
- Samir, danseur Cie Babylone 6Teme, Lille
- Oswald, professeur, Danse la Rue la Danse, Roubaix

- Institutionnels :

- Frédérique Loffredo, Ecole Studio 59, Lille
- UST Danse Vermont, Tourcoing
- Sonia Do Santos, administratrice Ecole Dans la rue la danse, Roubaix
- Anne-Marie Damiens, dir. Régionale Jeunesse et Sports
- Lahcen Mustapha, Service Culturel Grande Synthe
- Didier Tollet, directeur MJC Buisson, Marq en Baroeul
- Marie-Pierre Cartigny, directrice MQ Vieux Lille
- Sandrine Boubetra, coordinatrice MQ Vieux Lille
- Mme Leghlide, directrice MQ Wazemmes, Lille
- Julie Colcanap, administratrice Cie Babylone 6Teme
- Marie-Reine Leduc, CEFEDM, Quievrechain
-

Charente :**- Professeurs de danse :**

- Alcide Valente, danseur Cie Skydancers, Angoulême

- Hélène Lavaud, professeur, Mansle

- Institutionnels :

- Cie Les Arceaux, Mme Ladouar, Angoulême
- Katia Seguin, Ecole Atelier de la danse, Angoulême
- Pierre Blanc, CM Danse Poitiers
- Christine Bussac, service culturel Angoulême
- Jean-Louis Plantevigne, Centre social et culturel de Crouin, Cognac
- Anne-Marie Brochard, CM Drac Poitiers

Autres personnalités, autres départements :

- Claudine Moïse, sociolinguiste, maître de conférences à l'Université d'Avignon, auteur de plusieurs ouvrages sur la danse hip-hop
- Anthony Egéa, danseur, chorégraphe, compagnie Révolution à Bordeaux qui propose une formation en danse hip-hop
- David Llari, danseur et directeur de la Maison du hip-hop à Paris
- Nathalie Barraux, déléguée générale de la Maison du hip-hop à Paris
- Marie-Claude Deudon, directrice Centre d'études supérieures musique et danse, Poitiers
- Betty Benabbad, Centre d'études supérieures musique et danse, Poitiers
- Anne-Françoise Geneix, administratrice et productrice, Cie De Fakto
- Huguette Bonomi, Chargée de mission au Pôle culture de la Fédération Française des MJC

Annexe 5 : La grille d'entretiens responsables de structure

Organisation de l'offre de cours en danse hip-hop

- Type de réseau institutionnel.
- Insertion territoriale.
- Rapport aux tutelles locales, régionales et nationales.
- Histoire de la structure et de l'offre en danse hip-hop.
- Appréciation de l'offre, de la demande. Situation, évolution, perspectives.
- Infrastructures et équipements (salles, parquet).
- Ressources, aides officielles, état de l'activité hip-hop (soutien des initiatives).
- Evolution de l'offre à plus ou moins long terme.
- Adaptation à l'activité hip-hop : particularités, contraintes, avantages.
- Les publics, les risques, les parents

Relation avec les enseignants

- Besoin en termes d'enseignants, de soutiens.
- Evaluation du niveau des enseignants, mode de recrutement
- Problématique juridique (types de contrat, statut des professeurs de danse, conventions collectives assurances....).
- La question des risques, des blessures, des échauffements.

Question du diplôme

- Rapport avec les formations.
- Connaissance des formations existantes.
- Positionnement vis-à-vis du Brevet d'Etat Jeunesse et sport, et vis-à-vis de la réflexion engagée par le ministère de la Culture.
- Atouts, contraintes d'une nouvelle certification.

Annexe 6 : La grille d'entretiens professeurs de danse hip-hop

Le parcours

- Parcours personnel et professionnel.
- Expérience en danse : enseignements et activités artistiques.
- Relation avec les autres genres de danses.
- Niveau de diplôme : formation professionnelle, formation générale.

L'activité d'enseignement

- Organisation, volume horaire, ancienneté, rémunération, expériences.
- La question du risque.
- Les styles, les figures, les publics.
- Lieux d'enseignement, rapport aux employeurs
- Métier de professeur : une carrière possible ?
- Problème de reconnaissance ?
- Les revenus, l'activité principale

La relation à la formation

- Besoin en termes de formation (artistique et/ou pédagogique).
- Visibilité des personnes ressources et des formations existantes.
- Insertion dans les circuits de formation.
- Nature et qualité des échanges informels au sein du milieu.
- Quel retour d'expérience de la première génération ?
- L'animation socioculturelle.
- Le rapport à l'école.

La perspective d'une certification

- L'idée générale d'une certification.
- Avis, perception du Diplôme d'Etat (méfiance, rejet, critique/attendue, espoirs, légitimation).
- La VAE.
- Les enjeux du hip-hop.

Identité

- Age
- Niveau de diplôme
- Professions parents, origine sociale

Annexe 7 : Les tris à plat de l'enquête « professeurs de danse hip-hop »

2. SEXE

	Pct	
1. Un homme	69,2%	
2. Une femme	30,8%	
Total	100,0%	

3. AGE (5 en 5)

	Pct	
Plus de 40 ans	5,8%	
Entre 36 et 40 ans	11,5%	
Entre 31 et 35 ans	25,0%	
Entre 26 et 30 ans	28,8%	
Entre 21 et 25 ans	25,0%	
Moins de 21 ans	3,8%	
Total	100,0%	

AGE (10 en 10)

	Pct	
Plus de 40 ans	5,8%	
De 31 à 40 ans	36,5%	
De 21 à 30 ans	53,8%	
Moins de 21 ans	3,8%	
Total	100,0%	

AGE (+/- 30 ans)

	Pct	
30 ans et plus	51,9%	
Moins de 30 ans	48,1%	
Total	100,0%	

AGE (en 3 classes égales)

	Pct	
Plus de 33 ans	32,7%	
Entre 32 et 28 ans	34,6%	
Moins de 28 ans	32,7%	
Total	100,0%	

4. DEPARTEMENTS

	Pct	
Charente	7,7%	
Cote d'Armor	19,2%	
Nord	25,0%	
Rhône	23,1%	
Essonne	25,0%	
Total	100,0%	

DEPARTEMENTS (RURAL/URBAIN/PARIS)

	Pct	
Rural	26,9%	
Urbain	48,1%	
Paris	25,0%	
Total	100,0%	

5. COURS DE DANSE SOURCE PRINCIPALE DE REVENUS

	Pct	
1. Oui	55,8%	
2. Non	44,2%	
Total	100,0%	

SI OUI, VOUS ETES EGALEMENT :

	Pct	
1. Danseur dans une compagnie professionnelle	48,3%	
2. Danseur amateur	24,1%	
3. Professeur de danse seulement	17,2%	
4. Autre	10,3%	
Total	100,0%	

SI NON, QUELLES SONT VOS SOURCES PRINCIPALES DE REVENUS

	Pct	
Spectacle	45,5%	
Animateur	22,7%	
Etudiant	9,1%	
Enseignant	9,1%	
Divers	13,6%	
Total	100,0%	

6. LIEUX ENSEIGNEMENT

	Pct	
1. Une MJC	31,2%	
2. Un Théâtre	3,9%	
3. Une Maison pour tous	5,2%	
4. Une Ecole de danse	14,3%	
5. Un Centre culturel	3,9%	
6. Un Centre social	2,6%	
7. Un Conservatoire	2,6%	
8. Une Compagnie de danse	6,5%	
9. Un Centre chorégraphique	1,3%	
10. Un Club de gymnastique	2,6%	
11. Une Association de quartier	14,3%	
12. Une Ecole, un collège, un lycée	3,9%	
13. Une Association	3,9%	
14. Un Service Municipal	2,6%	
15. Une Maison de quartier	1,3%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 52 / Répondants : 50 / Réponses : 77
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

6. LIEUX ENSEIGNEMENT (Recodage)

	Pct	
Structure d'Education Populaire	39,1%	
Lieu d'enseignement	21,7%	
Association	20,3%	
Lieu de Création/Diffusion	11,6%	
Autre	4,3%	
Service municipal	2,9%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 52 / Répondants : 50 / Réponses : 69
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

7. DIRECTION STAGE OU ATELIER

	Pct	
1. Oui	90,0%	
2. Non	10,0%	
Total	100,0%	

STAGE COMMANDITAIRE

	Pct	
1. Une MJC	27,8%	
2. Un Théâtre	4,2%	
3. Une Maison pour tous	4,2%	
4. Une Ecole de danse	9,7%	
5. Un Centre culturel	6,9%	
6. Un Centre social	5,6%	
8. Une Compagnie de danse	6,9%	
11. Une Association de quartier	12,5%	
12. Une Ecole, un collège, un lycée	8,3%	
13. Une Association	8,3%	
14. Un Service Municipal	4,2%	
15. Autre	1,4%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 52 / Répondants : 45 / Réponses : 72
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

8. STYLE DE HIP-HOP ENSEIGNE (DEBOUT/SOL/POLYVALENT)

	Pct	
DEBOUT	50,0%	
SOL	16,7%	
POLYVALENT	33,3%	
Total	100,0%	

9. ANNEES D'ENSEIGNEMENT

	Pct	
Moins de 6 ans	37,3%	
Entre 6 et 10 ans	37,3%	
Entre 11 et 15 ans	17,6%	
Entre 15 et 20 ans	5,9%	
Plus de 20 ans	2,0%	
Total	100,0%	

ANNEES D'ENSEIGNEMENT (+/- 7 ans)

	Pct	
Moins de 7	49,0%	
7 et plus	51,0%	
Total	100,0%	

ANNEES D'ENSEIGNEMENT (5 en 5)

	Pct	
Moins de 5 ans	35,3%	
de 5 à 10 ans	39,2%	
Plus de 10 ans	25,5%	
Total	100,0%	

10. NOMBRE D'HEURES DE COURS PAR SEMAINE (+/- 7)

	Pct	
Moins de 7 heures	55,3%	
7 heures et plus	44,7%	
Total	100,0%	

NOMBRE D'HEURES DE COURS PAR SEMAINE (7 en 7)

	Pct	
Moins de 7 heures	55,3%	
Entre 7 et 13 heures	29,8%	
Plus de 13 heures	14,9%	
Total	100,0%	

NOMBRE D'HEURES DE COURS PAR SEMAINE (5 en 5)

	Pct	
Moins de 5	38,3%	
de 5 à moins de 10	31,9%	
de 10 à moins de 15	19,1%	
15 et plus	10,6%	
Total	100,0%	

NOMBRE D'HEURES DE COURS PAR SEMAINE

	Pct	
Moins de 5	38,3%	
de 5 à moins de 10	31,9%	
10 et plus	29,8%	
Total	100,0%	

11. ENSEIGNEZ-VOUS D'AUTRES STYLE DE DANSE QUE LE HIP-HOP ?

	Pct	
1. Oui	23,5%	
2. Non	76,5%	
Total	100,0%	

12. REMUNERATION UNE HEURE DE COURS (+/- 25 €)

	Pct	
Moins de 25 €	46,5%	
25 € et plus	53,5%	
Total	100,0%	

REMUNERATION UNE HEURE DE COURS (15 en 15)

	Pct	
Moins de 15	20,9%	
de 15 à moins de 30	48,8%	
de 30 à moins de 45	18,6%	
45 et plus	11,6%	
Total	100,0%	

REMUNERATION UNE HEURE DE COURS (+/- 27 €)

	Pct	
Moins de 28	55,8%	
28 et plus	44,2%	
Total	100,0%	

REMUNERATION UNE HEURE DE COURS

	Pct	
Moins de 20	27,9%	
de 20 à moins de 28	30,2%	
28 et plus	41,9%	
Total	100,0%	

13. NOMBRE D'ELEVES PAR COURS

	Pct	
Moins de 11	31,4%	
Entre 11 et 15	51,0%	
Entre 16 et 20	13,7%	
Plus de 20	3,9%	
Total	100,0%	

14. LA PRATIQUE QUI A AMENE AU HIP-HOP

	Pct	
1. Le graff	2,0%	
2. Le rap	5,9%	
5. La gymnastique	5,9%	
6. Le Hip Hop directement	68,6%	
7. Une autre danse	15,7%	
8. Un sport	2,0%	
Total	100,0%	

15. SUIVI DE STAGE

	Pct	
1. Oui	84,3%	
2. Non	15,7%	
Total	100,0%	

TYPE DE STAGE

	Pct	
Artiste	51,1%	
Formation culture	17,8%	
Association	11,1%	
Formation Jeunesse et Sport	20,0%	
Total/ occurrences	100,0%	

52 enregistrements / 38 textes codifiés / 45 occurrences
 Pourcentages calculés sur la base des occurrences

16. ATTENTES A L'EGARD D'UNE FORMATION

	Rang 1 %	Rang 2 %	Rang 3 %	Rang 4 %	Total %	Rang moyen
1. Fédérer et normaliser le genre « Hip Hop »	12,0	2,0		11,9	6,4	
2. Une augmentation des rémunérations	12,0	10,4	8,8	7,1	9,7	2,22
3. Etre plus crédible vis à vis du grand public	10,0	8,3	4,4	4,7	7,0	2,07
4. Des connaissances techniques sur le Hip Hop	16,0	12,5	8,8	9,5	11,8	2,18
5. Des connaissances sur la culture Hip Hop	4,0	12,5	20,0	11,9	11,8	2,77
6. Des connaissances théoriques sur l'enseignement de la danse	6,0	12,5	4,4	11,9	8,6	2,56
7. Des connaissances pratiques sur la conception des cours	6,0	10,4	17,7	7,1	10,2	2,57
8. Une reconnaissance du Hip Hop comme genre à part entière	12,0	12,5	11,1	11,9	11,8	2,40
9. Un encadrement juridique qui couvre les risques de blessure	6,0	6,2	6,6	4,7	5,9	2,36
10. Etre plus crédible vis à vis des employeurs	6,0	8,3	11,1	9,5	8,6	2,62
11. Des connaissances pédagogiques	10,0	4,1	6,6	9,5	7,5	2,42
12. Autre						0,00
Total/ réponses						

Le tableau donne les effectifs pour chaque rang et pour l'ensemble
 Le rang moyen est calculé pour chaque modalité sur l'ensemble des réponses
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

17. TITULAIRE DIPLOME PROFESSIONNEL

	Pct	
1. Oui	35,3%	
2. Non	64,7%	
Total	100,0%	

SI OUI, LEQUEL

	Pct
1. Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de l'Education Populaire et de la jeunes	11,1%
2. Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport (BP	5,6%
3. Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)	16,7%
5. Diplôme d'Etat de professeur de danse classique	5,6%
6. Diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine	5,6%
7. Diplôme d'Etat de professeur de danse jazz	22,2%
9. Brevet d'Aptitude aux Fonctions d'Animateur (BAFA)	22,2%
10. Diplôme STAPS	11,1%
Total	100,0%

SI OUI, LEQUEL (Recodage)

	Pct
Brevet de l'animation	55,6%
Diplôme d'Etat	33,3%
Autre	11,1%
Total	100,0%

18. NIVEAU D'ETUDES

	Pct
1. Etudes secondaires (niveau BEP/CAP/BEPC)	26,9%
2. Titulaire du Baccalauréat	38,5%
3. Etudes supérieures niveau Bac +2	13,5%
4. Etudes supérieures niveau > Bac + 2	21,2%
Total	100,0%

19. AVIS SUR UNE CERTIFICATION POUR LE HIP-HOP

	Pct
1. Oui	52,9%
2. Non	19,6%
3. Partagé	17,6%
4. Sans opinion	9,8%
Total	100,0%

ARGUMENTS FAVORABLES

	Pct
Améliorer la formation et la prévention	23,3%
Réglementation enseignement	23,3%
Reconnaissance professionnelle	34,9%
Professionnalisation	16,3%
Préserver le hip-hop	2,3%
Total/ occurrences	100,0%

52 enregistrements / 31 textes codifiés / 43 occurrences
 Pourcentages calculés sur la base des occurrences

ARGUMENTS DEFAVORABLES

	Pct
Enfermement du hip-hop	56,5%
Dénature le hip-hop	13,0%
Favorise les autres danseurs	4,3%
Discrimination financière	4,3%
On peut y arriver sans diplôme	4,3%
Impossible maitriser toute techniques du hip-hop	13,0%
Ne pas empêcher les passionnes	4,3%
Total/ occurrences	100,0%

52 enregistrements / 18 textes codifiés / 23 occurrences
 Pourcentages calculés sur la base des occurrences

20. RISQUE DE BLESSURES

	Pct	
1. Oui	96,1%	
2. Non	3,9%	
Total	100,0%	

21. MATERIEL

	Pct	
1. Oui	94,1%	
2. Non	3,9%	
3. Ne sais pas	2,0%	
Total	100,0%	

Annexe 8 : Les tris à plat de l'enquête « structures »

2. DEPARTEMENTS

	Pct	
Charente	15,1%	
Côtes d'Armor	11,3%	
Nord	30,2%	
Rhône	24,5%	
Essonne	18,9%	
Total	100,0%	

DEPARTEMENTS (RURAL/URBAIN/PARIS)

	Pct	
Rural	26,4%	
Urbain	54,7%	
Région parisienne	18,9%	
Total	100,0%	

3. ANNEE DE CREATION (+/- 1979)

	Pct	
Avant 1979	48,9%	
Après 1979	51,1%	
Total	100,0%	

ANNEE CREATION (10 en 10)

	Pct	
Avant 1960	4,3%	
Entre 1960 et 1969	29,8%	
Entre 1970 et 1979	19,1%	
Entre 1980 et 1989	14,9%	
Entre 1990 et 1999	23,4%	
2000 et après	8,5%	
Total	100,0%	

ANNEE CREATION (x3)

	Pct	
Avant 1970	34,0%	
Entre 1970 et 1989	34,0%	
Après 1989	31,9%	
Total	100,0%	

5. TYPE STRUCTURE

	Pct	
1. Une MJC	30,2%	
6. Un Centre social	13,2%	
4. Une Ecole de danse	11,3%	
12. Une Association	11,3%	
8. Une Compagnie de danse	9,4%	
13. Un Service Municipal	9,4%	
15. Maison de quartier	7,5%	
2. Un Théâtre	3,8%	
3. Une Maison pour tous	1,9%	
9. Un Centre chorégraphique	1,9%	
Total	100,0%	

TYPE STRUCTURE (Recodage)

	Pct	
Structures d'Education Populaire	52,8%	
Lieux d'enseignement	11,3%	
Association sans labels	11,3%	
Lieux de création diffusion	15,1%	
Services municipaux	9,4%	
Total	100,0%	

TYPE STRUCTURE (x4)

	Pct	
Education Populaire/Ville	62,3%	
Lieux d'enseignement	11,3%	
Association sans labels	11,3%	
Lieux de création diffusion	15,1%	
Total	100,0%	

6. SUBVENTION

	Pct	
1. Oui	86,8%	
2. Non	13,2%	
Total	100,0%	

7. ACTIVITE PRINCIPALE

	Pct	
1. Activités culturelles, loisirs	54,5%	
2. Création de spectacles	12,1%	
3. Diffusion de spectacles	13,6%	
4. Enseignements artistiques	13,6%	
5. Enseignements sportifs	1,5%	
6. Formation professionnelle	3,0%	
7. Remise en forme	1,5%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 53 / Réponses : 66
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

ACTIVITE PRINCIPALE (Recodage)

	Pct	
1. Activités culturelles, loisirs	56,3%	
2. Création de spectacles	12,5%	
3. Diffusion de spectacles	14,1%	
Enseignements/Formation	17,2%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 53 / Réponses : 64
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

ACTIVITE PRINCIPALE (x3)

	Pct	
Culture, loisirs et sports	60,0%	
Création / Diffusion de spectacles	21,7%	
Enseignement/Formation	18,3%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 53 / Réponses : 60
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

8. EQUIPEMENTSALLE DANSE

	Pct	
1. D'un parquet	51,8%	
5. D'un linoléum	23,2%	
3. D'un tapis de sol	12,5%	
2. D'un tatami	7,1%	
4. D'un carrelage	5,4%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 51 / Réponses : 56
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

9. SALLE EXCLUSIVEMENT DANSE

	Pct	
1. Oui	31,4%	
2. Non	68,6%	
Total	100,0%	

10. LES COURS DE HIP-HOP PAR RAPPORT AUX AUTRES DANSES (+/- 26%)

	Pct	
Moins de 26 %	48,9%	
26 % et plus	51,1%	
Total	100,0%	

LES COURS DE HIP-HOP PAR RAPPORT AUX AUTRES DANSES (en 25)

	Pct	
Moins de 26 %	48,9%	
Entre 26 et 50 %	15,6%	
Entre 51 et 75 %	11,1%	
76 % et plus	24,4%	
Total	100,0%	

LES COURS DE HIP-HOP PAR RAPPORT AUX AUTRES DANSES (+/- 30 %)

	Pct	
Moins de 30	48,9%	
30 et plus	51,1%	
Total	100,0%	

11. ANCIENNETE DES COURS DE HIP-HOP (+/- 6 ANS)

	Pct	
Moins de 6	53,1%	
6 et plus	46,9%	
Total	100,0%	

ANCIENNETE DES COURS DE HIP-HOP (2 en 2)

	Pct	
Moins de 2	8,2%	
de 2 à moins de 4	26,5%	
de 4 à moins de 6	18,4%	
de 6 à moins de 8	22,4%	
de 8 à moins de 10	6,1%	
10 et plus	18,4%	
Total	100,0%	

ANCIENNETE DES COURS DE HIP-HOP (4 en 4)

	Pct	
Moins de 4 ans	34,7%	
de 4 à 7 ans	40,8%	
de 8 à 11 ans	20,4%	
11 ans et plus	4,1%	
Total	100,0%	

12. NOMBRE D'ELEVES DE DANSE/AN (+/- 100)

	Pct	
Moins de 100	50,0%	
100 et plus	50,0%	
Total	100,0%	

NOMBRE D'ELEVES DE DANSE/AN (x3)

	Pct	
Moins de 60 élèves	35,0%	
Entre 60 et 160 élèves	32,5%	
Plus de 160 élèves	32,5%	
Total	100,0%	

NOMBRE D'ELEVES DE DANSE/AN (+/- 30)

	Pct	
Moins de 30	47,9%	
30 et plus	52,1%	
Total	100,0%	

13. NOMBRE D'HEURES DE HIP-HOP/SEMAINE (+/- 5)

	Pct	
Moins de 5	57,1%	
5 et plus	42,9%	
Total	100,0%	

NOMBRE D'HEURES DE HIP-HOP/SEMAINE (2 en 2)

	Pct	
Moins de 3 heures	26,5%	
de 3 à 4 heures	30,6%	
de 5 à 6 heures	14,3%	
7 heures et plus	28,6%	
Total	100,0%	

14. NOMBRE D'ELEVES PAR SEANCE DE DANSE (+/- 15)

	Pct	
Moins de 15	50,0%	
15 et plus	50,0%	
Total	100,0%	

NOMBRE D'ELEVES PAR SEANCE DE DANSE (x3)

	Pct	
Moins de 12 élèves	25,0%	
Entre 12 et 16 élèves	40,0%	
Plus de 16 élèves	35,0%	
Total	100,0%	

16. NOMBRE D'ELEVES PAR SEANCE DE DANSE HIP-HOP (+/- 14)

	Pct	
Moins de 14	51,0%	
14 et plus	49,0%	
Total	100,0%	

15. SATISFACTION DES DEMANDES DE COURS

	Pct	
1. Oui	54,9%	
2. Non	45,1%	
Total	100,0%	

SI NON, POURQUOI ?

	Pct
1. Par manque de moyens financiers	48,1%
2. Par manque de moyens techniques (parquet, salle)	29,6%
3. Par manque de personnels diplômés	14,8%
4. Autre	7,4%
Total/ réponses	100,0%

Interrogés : 53 / Répondants : 23 / Réponses : 27
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

16. PROVENANCE DEMANDES

	Pct
1. De particuliers	75,0%
2. De professionnels	5,8%
3. Des deux à la fois	19,2%
Total	100,0%

17. SEXE ELEVES MOINS 10 ANS

	Pct
1. Plutôt des garçons	21,7%
2. Plutôt des filles	65,2%
3. Les deux	13,0%
Total	100,0%

17. SEXE ELEVES 10 A 13 ANS

	Pct
1. Plutôt des garçons	17,9%
2. Plutôt des filles	56,4%
3. Les deux	25,6%
Total	100,0%

17. SEXE ELEVES 13 A 18 ANS

	Pct
1. Plutôt des garçons	20,5%
2. Plutôt des filles	59,1%
3. Les deux	20,5%
Total	100,0%

17. SEXE ELEVES 18 A 25 ANS

	Pct
1. Plutôt des garçons	16,7%
2. Plutôt des filles	56,7%
3. Les deux	26,7%
Total	100,0%

17. SEXE ELEVES PLUS DE 25 ANS

	Pct
1. Plutôt des garçons	11,8%
2. Plutôt des filles	82,4%
3. Les deux	5,9%
Total	100,0%

18 NOMBRE DE PROFESSEURS DE HIP-HOP (x3)

	Pct
1 professeur	60,4%
2 prof et plus	39,6%
Total	100,0%

19. LES CRITERES DE RECRUTEMENT

	Pct	
1. Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de L'Education Populaire et de la jeunesse	4,6%	
2. Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport (BP	4,6%	
3. Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)	4,6%	
5. Diplôme d'Etat de professeur de danse	30,8%	
6. Diplôme du conservatoire	1,5%	
7. Une expérience de professeur de danse	35,4%	
8. Une expérience en tant qu'interprète	16,9%	
9. Autre	1,5%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 50 / Réponses : 65
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

LES CRITERES DE RECRUTEMENT (Recodage)

	Pct	
Une expérience de professeur de danse	37,1%	
Diplôme d'Etat de professeur de danse	32,3%	
Une expérience en tant qu'interprète	17,7%	
Brevet Jeunesse et Sport	12,9%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 49 / Réponses : 62
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

20. LE DIPLOME DES PROFESSEURS DE DANSE HIP-HOP

	Pct	
1. Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de L'Education Populaire et de la jeunes	14,8%	
2. Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Education Populaire et du Sport (BP	1,9%	
3. Brevet d'Etat d'Educateur Sportif (BEES)	1,9%	
4. Diplôme d'Etat aux Fonctions d'Animation (DEFA)	1,9%	
5. Diplôme d'Etat de professeur de danse	20,4%	
6. Diplôme du conservatoire	3,7%	
7. Aucun diplôme	44,4%	
8. Autre	5,6%	
9. BAFA	5,6%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 50 / Réponses : 54
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

20. LE DIPLOME DES PROFESSEURS DE DANSE HIP-HOP (Recodage)

	Pct	
Aucun diplôme	44,4%	
Brevet Jeunesse et Sport	25,9%	
Diplôme d'Etat de professeur de danse	20,4%	
Autre	9,3%	
Total/ réponses	100,0%	

Interrogés : 53 / Répondants : 50 / Réponses : 54
 Pourcentages calculés sur la base des réponses

21. LES CONTRATS DE TRAVAIL DES PROFESSEURS DE HIP-HOP

	Pct	
1. En CDI	37,3%	
2. En CDD	25,5%	
3. En CDD Intermittent du spectacle	21,6%	
5. En emplois aidés	3,9%	
6. Prestations	11,8%	
Total	100,0%	

22. APPLICATION CONVENTION ANIMATION

	Pct	
1. Oui	50,0%	
2. Non	50,0%	
Total	100,0%	

23. AVIS CERTIFICATION

	Pct	
1. Oui	73,1%	
2. Non	7,7%	
3. Partagé	5,8%	
4. Sans opinion	13,5%	
Total	100,0%	

ARGUMENTS EN FAVEUR D'UNE CERTIFICATION

	Pct	
Améliorer la qualité des enseignements	40,0%	
Régulariser la discipline	16,4%	
Reconnaissance professionnelle	21,8%	
Sécuriser	21,8%	
Total/ occurrences	100,0%	

53 enregistrements / 35 textes codifiés / 55 occurrences
 Pourcentages calculés sur la base des occurrences

ARGUMENTS CONTRE UNE CERTIFICATION

	Pct	
Evolution permanente du hip-hop	57,1%	
Ne pas enfermer l'enseignement	14,3%	
Diplôme ne remplace pas l'expérience	14,3%	
Prof et danseur différents	14,3%	
Total/ occurrences	100,0%	

53 enregistrements / 6 textes codifiés / 7 occurrences
 Pourcentages calculés sur la base des occurrences

24. UNE CERTIFICATION POUR LES PROFESSEURS SERAIT UN ATOUT ?

	Pct	
1. Oui	67,3%	
2. Non	13,5%	
3. Ne sais pas	19,2%	
Total	100,0%	

25. UNE CERTIFICATION PERMETTRAIT DE DEVELOPPER LE HIP-HOP ?

	Pct	
1. Oui	23,5%	
2. Non	49,0%	
3. Ne sais pas	27,5%	
Total	100,0%	

26. L'ABSENCE LEGISLATION EST-ELLE UN FREIN ?

	Pct	
1. Oui	19,2%	
2. Non	73,1%	
3. Ne sais pas	7,7%	
Total	100,0%	

27. RISQUES LIES A LA DANSE HIP-HOP

	Pct	
1. Oui	55,1%	
2. Non	44,9%	
Total	100,0%	

SI OUI, POURQUOI ?

	Pct	
Manque d'échauffement	19,2%	
Très physique	19,2%	
Adaptation aux enfants	7,7%	
Break	34,6%	
Nécessite des protections	3,8%	
Manque de connaissances anatomiques	15,4%	
Total/ occurrences	100,0%	

53 enregistrements / 19 textes codifiés / 26 occurrences
 Pourcentages calculés sur la base des occurrences