

Les usages sociaux de la danse hip-hop : engagement vocationnel, rapports sociaux de sexes-classes et modes de transformation des normes esthétiques.

Direction : Christine Mennesson et Pierre-Emmanuel Sorignet

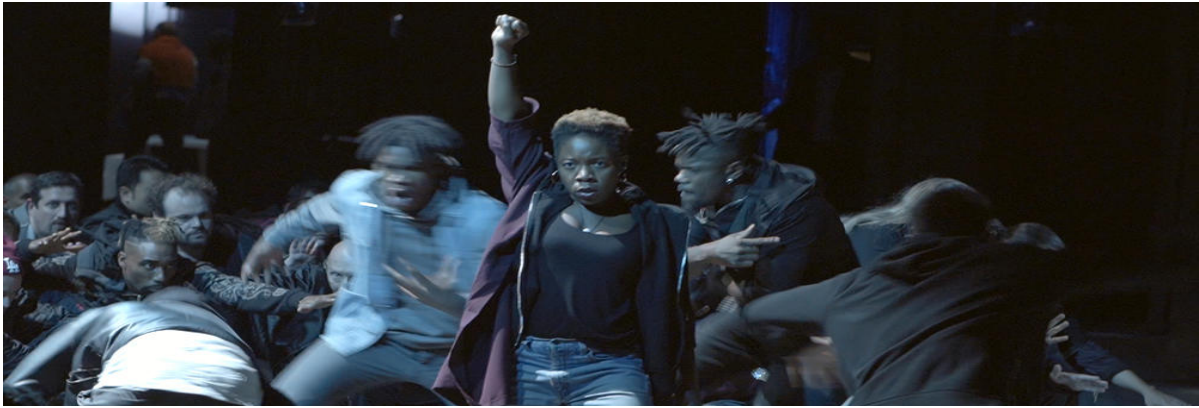


Photo issue de l'article rédigé par Marie Sauvion dans *Télérama* en octobre 2020 : « Irrésistibles “Indes Galantes” : quand la danse de rue fusionnait avec le lyrique à l'opéra Bastille... »

Pour la saison 2019-2020, la chorégraphe hip-hop Bintou Dembélé est invitée par l'Opéra de Paris pour créer une réinterprétation contemporaine de l'opéra-ballet *Les Indes Galantes*. En 2024, le *breaking* deviendra une discipline des Jeux Olympiques de Paris (Augustin, Gillon, 2021). Aujourd'hui, trois Centres Chorégraphiques Nationaux¹ sont dirigés par des chorégraphes hip-hop et plusieurs écoles professionnelles privées forment au métier de danseurs hip-hop². Dès lors, comment expliquer le passage d'une « culture d'en bas » à une « culture d'en haut » (Levine, 2010) ? De quelle manière une danse associée aux « valeurs de la rue » devient-elle une discipline chorégraphique institutionnalisée et légitime ? À travers la formation d'un habitus chorégraphique et d'un intense travail « d'apprentissage par corps » (Faure, 2000), les acteurs du champ chorégraphique éloignent-ils le hip-hop de sa dimension sportive, agonistique et « urbaine » ? Comment les pratiques politiques des danseurs (liées aux interrogations féministes, aux questions raciales et sociales) modifient les normes esthétiques des pratiques artistiques (Sonnette, 2013) ?

¹ Les Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) sont des institutions culturelles françaises créées au début des années 1980 à l'initiative du Ministère de la Culture et de son ministre de l'époque Jack Lang. Depuis les années 2000, plusieurs chorégraphes hip-hop sont nommés à la tête des CCN, réservés jusqu'à alors à la danse contemporaine et classique : Kader Attou est nommé à la Rochelle en 2008 ; Mourad Merzouki à Créteil en 2009 ; le collectif FAIRE à Rennes en 2019.

² Ce projet de thèse fait suite à un mémoire de recherche (direction : Christine Mennesson et Pierre-Emmanuel Sorignet) portant sur la socialisation et la professionnalisation de jeunes femmes dans une formation supérieure en danse hip-hop à partir de l'exemple de la *Juste Debout School*.

Par une enquête ethnographique auprès des artistes en danse hip-hop, cette recherche veut enrichir la sociologie du champ chorégraphique en analysant l'engagement vocationnel des acteurs au prisme des rapports sociaux de sexe et de classe et des transformations des normes esthétiques. En mobilisant la notion de « champ chorégraphique » (Faure, 2004 ; Sorignet, 2010), l'analyse vise à étudier dans un même mouvement les propriétés des organisations, celles des agents qui évoluent en leur sein et les représentations qui nourrissent leurs pratiques.

Sociohistoire de la danse hip-hop : institutionnalisation, légitimation et féminisation d'une pratique

Arrivée dans les années 1980 en Europe, la danse hip-hop connaît un processus d'institutionnalisation qui conduit à l'émergence de trois « pôles » : le *pôle des battles*, marqué par une dimension sportive et agonistique ; le *pôle de la scène* qui se développe à travers les Centres Chorégraphiques Nationaux en France et l'émergence de grandes figures de la danse (Mourad Merzouki, Anthony Égéa, Kater Attou, Bintou Dembélé) ; le *pôle de la prestation commerciale* (pubs, clips, shows télévisés) caractérisé par une faible consécration spécifique mais un fort profit économique pour les danseurs.

Cette polarisation engendre un double déplacement des « frontières sociales-sexuées » (Faure, Garcia, 2005). *Du point de vue de la classe sociale*, la pratique s'élargit aux groupes sociaux intermédiaires et supérieurs plus à même de répondre aux injonctions de la socialisation institutionnelle et d'orienter leurs pratiques vers le champ chorégraphique légitime. *D'un point de vue des rapports sociaux de sexe*, on constate une arrivée des filles sur les marchés du hip-hop, mais aussi l'introduction de manières de faire socialement construites comme « féminines » (Faure, 2004). Si dans les années 1980, le « pratiquant-type » du hip-hop était un jeune homme issu des classes populaires, la mutation de la discipline dans les années 2000 tend à modifier ce profil, générant ainsi des tensions entre les différentes générations (Kauffmann, 2007).

Dès les années 2000, la danse hip-hop s'apprend avec l'aide de professeurs et se donne à voir sur des scènes de théâtre. La transmission du hip-hop connaît une mutation profonde : elle quitte le cadre informel et autodidacte de la « rue » pour s'institutionnaliser (Deslyper, 2013) et se professionnaliser dans de nouveaux espaces d'apprentissages similaires aux écoles des danses les plus légitimes (danse classique ou contemporaine). Ces enjeux historiques et sociologiques des *streetdance* sont à mettre en relation avec les mutations plus larges du hip-hop étudiées par Karim Hammou (2014).

Étudier une discipline artistique et sportive : vocation, engagement « corps et âme » et style de vie

La pratique du métier de danseur hip-hop est subordonnée, comme pour les footballeurs (Bertrand, 2012) ou les danseurs contemporains et classiques (Faure, 2000 ; Sorignet, 2010 ; Laillier, 2017), à la réalisation d'un apprentissage intensif de longue haleine, qui seul peut donner les ressources nécessaires pour l'accès à un marché très concurrentiel. Généralement, le passage d'une « audition », étape nécessaire à l'intégration d'une formation, une compagnie ou un *battle* agit comme un « droit d'entrée » (Mauger, 2006) dans la culture hip-hop. Les rapports que les danseurs entretiennent avec la danse hip-hop sont *ascétiques* (Derycke, 2015) et l'engagement « corps et âme » dans cette discipline se réalise sous certaines conditions sociales (Wacquant, 2002).

Cette enquête vise précisément à saisir les mécanismes d'une socialisation à la fois inscrite *dans des corps* flexibles, rationalisés, dociles et adaptables aux divers esthétiques, mais également *dans les esprits* par une forte valorisation du travail, une adhésion à la figure charismatique (Kalinowski, 2016) et fantasmée du chorégraphe et l'acceptation d'un avenir instable. Pour entrer dans le monde de la danse, il ne suffit pas d'être performant sur le plan technique, il faut aussi adhérer à une conception de la vie orientée vers le statut d'artiste (Sorignet, 2010 ; Faure, Suaud, 2015).

Dès lors, il s'agit d'étudier les socialisations antérieures et les dispositions qu'elles ont pu construire, qui seront ensuite renforcées et/ou modifiées par le travail en *battles* ou auprès de chorégraphes. Chez les danseurs hip-hop comme chez les chanteurs de variétés, « les interactions en face-à-face, la scène familiale, dans le groupe de pairs ou sur d'autres scènes, fournissent des occasions précoces de reconnaissance du “don” » (Morinière, 2007). L'investissement dans une profession ou une activité aussi incertaine que l'art se vit bien souvent sur le mode de la vocation. Pour le sociologue, ce concept sert d'instrument de comparaison permettant de rapprocher les danseurs tantôt aux prêtres et séminaristes (Suaud, 1978), tantôt aux sportifs de hauts niveaux (Bertrand, 2012) et aux artistes chorégraphiques contemporains et classiques (Sorignet, 2010 ; Laillier, 2017).

Pour se positionner sur un marché du travail où les profils « atypiques » et « singuliers » sont valorisés, les danseurs apprennent très tôt à remettre en question les figures d'autorité charismatique des chorégraphes ou des juges de *battle*. C'est un paradoxe. Il tient au fait que ces « crises vocationnelles » font parties intégrantes de la socialisation (Darmon, 2015). En un sens, elles préparent au métier de l'intermittence puisque le statut impose

d'agir en auto-entrepreneur, de multiplier les activités et les contrats, de « se battre » en permanence pour « se faire des contacts », afin de « faire ses heures ». Cette logique de remise en question de l'institution permet aux danseurs de justifier la condition précaire de l'exercice de son métier propre au « nouvel esprit capitaliste » (Boltanski, Chiapello, 1999).

La socialisation au « style de vie » hip-hop se traduit également par une modification du style vestimentaire. À la *Juste Debout School*³, l'entrée dans la formation est souvent l'occasion d'une transformation du style vestimentaire (joggings larges, tee-shirts XXL, casquettes, aucun ou peu de maquillage, cheveux courts) – particulièrement pour les jeunes femmes. Chez les jeunes danseuses, l'habillement occupe une place importante dans la construction d'une appartenance à une culture hip-hop qui vient troubler les perceptions de genre communément admises. Comme l'observe Martine Court, à propos de la formation du rapport à la « beauté » pendant l'enfance, l'analyse de la socialisation de ces jeunes femmes permet « de souligner que, comme n'importe quel autre aspect de la socialisation, la construction des dispositions genrées est un processus qui fait intervenir de multiples agents, et que les injonctions socialisatrices adressées par ces agents sont souvent hétérogènes, voire contradictoires. » (Court, 2007)

« Être une femme dans le monde des hommes » (Mennesson, 2005) : les rapports sociaux de genre et de classes dans le hip-hop

Le champ de la danse hip-hop peut être défini comme un « monde d'homme » dans la mesure où les grandes figures de chorégraphes et danseurs sont majoritairement masculines ; les institutions de formation et les Centre Chorégraphiques Nationaux dédiés au hip-hop sont dirigés par des hommes (Kader Attou et Mourad Merzouki) ; lors des auditions et dans les *battles*, les hommes sont en général plus nombreux que les femmes. Au niveau statistique, 70 % des danseurs de hip-hop sont des hommes alors que les hommes ne représentent que 30 % de l'ensemble des danseurs (tous styles de danse confondus) (Rannou, Roharik, 2006). Ce résultat est à mettre en regard avec une partition genrée des différents styles de danse hip-hop : les hommes sont plus volontiers portés vers le *breakdance* (danse acrobatique et « sportive ») alors que les femmes pratiquent très majoritairement (82 %) les danses debout (danses « artistiques ») (Djakouane, Jésus, 2020).

³ La Juste Debout School est une école réputée en danse hip-hop. Depuis 2009, elle propose une formation supérieure en danse hip-hop. Pour mon mémoire de master, j'ai suivi la formation durant trois mois pour analyser les mécanismes vocationnels des jeunes femmes qui veulent devenir danseuses hip-hop.

L'étude de la production sexuée dans le hip-hop s'inscrit dans la lignée de l'étude menée par Christine Mennesson montrant que « les pratiques sportives, lieu par excellence de naturalisation des différences sexuées et de reproduction de la domination masculine (Bourdieu, 1998), offrent un champ d'investigation particulièrement intéressant pour saisir les modalités de constitution (et de modification) des dispositions sexuées des acteurs. » L'ambition est ici d'étudier le « régime de genre » (Connell, 1995) du hip-hop en renouvelant les approches récentes de la sociologie du genre dans les professions artistiques culturelles (Cordier, 2007 ; Buscatto, 2008 ; Ravet, 2011) et plus généralement de la sociologie des femmes dans des métiers « masculins » (Zolesio, 2012 ; Boni-Le Goff, 2019). Les dimensions « masculines » de cette danse s'expriment à travers un certain nombre de codes sociaux comme les vêtements, les manières de se tenir, de se comporter face à l'institution et de se « mettre en scène » lors des répétitions (Faure, 2004). Comme pour la boxe, le hip-hop « exerce une forme d'inculcation douce conduisant à l'incorporation des comportements de genre attendus des femmes » (Clément, Mennesson, 2009).

Pour saisir l'imbrication des rapports sociaux de genre et de classe (Kergoat, 2010) dans le hip-hop, il semble pertinent de s'interroger sur l'usage complexe du terme « populaire » (Bourdieu, 1983). Pourquoi le hip-hop est-il perçu comme une culture populaire issue de la « rue » ? Peut-on dire de la danse hip-hop qu'elle est une « danse populaire » ou encore qu'elle est issue des « milieux populaires » ? Dans quelle mesure les jeunes danseuses « doivent [-elles] jouer une partition subtile pour être glamour et désirables (...) sans être désignées comme vulgaires et grossières » (Skeggs, 2015) ? Il est nécessaire d'affiner la compréhension de la danse hip-hop non pas comme une « culture issue des milieux populaires » mais plutôt comme une pratique qui inscrit par son rapport au corps un « habitus populaire » (Renahy, 2010). L'investissement des jeunes femmes issues des classes moyennes-supérieures dans le hip-hop donne en exemple une situation où « féminisation rime avec légitimation » (Blanchard, 2012).

Ainsi, des jeunes filles issues de fractions de classes intermédiaires et supérieures (enfant de journalistes, professeurs, artistes etc.) entrent dans la danse hip-hop quand celle-ci s'autonomise en un champ artistique en adéquation avec les dispositions des pratiquantes. Ce déplacement symbolique invite à s'intéresser au lien entre les pratiques politiques (légitimation d'une culture par la création d'institutions dédiées) et les pratiques artistiques (les choix esthétiques des danseurs et chorégraphes) (Sonnette, 2013).

Pratiques artistiques, pratiques politiques : les dimensions de la position dans le champ

À la suite des analyses de Jean-Claude Chamboredon, l'enjeu de cette thèse est de faire conjointement une sociologie des producteurs et une sociologie des symboles culturels tels qu'ils s'élaborent dans les œuvres artistiques. Il s'agit de saisir les conséquences du déplacement des frontières sociales-sexuées sur les politiques culturelles, les espaces de diffusion et l'esthétique des spectacles. La sociologie des créateurs proposée ici vise « à définir leurs différentes insertions dans des contextes sociaux : écoles, groupes, marché d'un genre ou d'un style, configuration de positions esthétiques, dont la superposition fait la surdétermination de la position de l'artiste. » (Chamboredon, 1986) Ce projet de thèse veut s'inscrire aussi dans ce domaine de la sociologie qui est celui de la sociologie des biens symboliques artistiques (Bourdieu, 1992 ; Boschetti, 2014) en proposant une « science des œuvres » chorégraphiques, du moins une sociologie des spectacles de danse hip hop. La volonté est donc « d'entrer dans l'œuvre » chorégraphique en continuité, par exemple, avec les analyses littéraires de Pascale Casanova (1999) dont « l'ambition [est] de permettre une interprétation spécifiquement littéraire et néanmoins [socio-]historique des textes. »

Le champ chorégraphique français de la danse hip-hop offre de nombreux exemples de chorégraphes qui interrogent les rapports sociaux dans leurs spectacles. Créée en 2019 pour cinq danseuses, la pièce *BE.GIRL* illustre la volonté d'intégrer la question du genre au cœur du processus chorégraphique. La chorégraphe Valentine Nagata-Ramos est une danseuse reconnue dans le milieu des *battles* et dans les compagnies de danse (*Montalvo/Hervieu, par Terre, Farid Berki, 6ème Dimension*). Dans une interview, elle définit sa pièce ainsi : « Déjà ça s'appelle *BE.GIRL*. Cette pièce c'est vraiment une mise en valeur de la femme. Mais aussi poser un questionnement sur le rapport de la femme et leur choix de cette pratique »⁴. Les propos de la chorégraphe sont représentatifs d'un « féminisme » que l'on peut retrouver dans certaines émissions télévisées où, en proposant aux candidates « de reprendre le contrôle de leur corps, elles sont le lieu de promotion d'un *empowerment* à l'échelle individuelle, (...) par la valorisation d'une féminité autonome » (Quemener, 2016). Ainsi, sa pratique artistique conforte sa pratique politique et ses choix esthétiques se trouvent en adéquation avec les goûts et les dispositions de nombreux programmeurs et institutions publiques (DRAC, théâtre de La Villette, Centquatre etc.).

⁴ Extrait d'une interview pour le théâtre de La Villette à Paris : <https://www.youtube.com/watch?v=sOsPnjQ5QUI&t=2s>

L'émergence de nouveaux acteurs modifie les formes esthétiques et symboliques de la pratique. Comme dans le rap, les différents degrés de reconnaissance et de consécration déterminent l'engagement ou non des artistes (Sonnette, 2015). La politisation de l'esthétique en danse hip-hop s'opère à travers l'intégration, dans le propos chorégraphique, de thématiques liées à des sujets d'actualité (féminisme, questions raciales ou sociales)⁵. En lien avec leurs dispositions et leurs socialisations politiques (à gauche, voire à l'extrême gauche), les lectures et les références culturelles des chorégraphes servent d'appui à la politisation de leurs spectacles : les danseurs et danseuses se réfèrent par exemple aux travaux universitaires de Maboula Soumahoro et Sylvie Chalaye ou encore aux publications issues du monde médiatique comme ceux de Mona Chollet, Alice Diop ou Rokhaya Diallo. Ainsi, le double déplacement des « frontières sociales-sexuées » dans la danse hip-hop s'observe dans les transformations des normes esthétiques.

À travers l'analyse de la politisation de l'esthétique, il est possible de mesurer l'adéquation des dispositions entre les chorégraphes, les programmeurs des théâtres et certains représentants des politiques culturelles. L'arrivée de femmes et d'hommes des classes supérieures dans le hip-hop s'explique par une volonté de conversion (ou de reclassement) de leurs dispositions dans une esthétique perçue comme « populaire ». Leur engagement dans cette vocation favorise l'insertion dans des postes institutionnels valorisés (direction de théâtre ou de Centre chorégraphiques nationaux) ou l'obtention de subventions par des financeurs publics (DRAC, Ministère de la culture) (Sorignet, 2010). Mettre l'accent sur le lien entre dispositions et formes esthétiques permet de faire un rapprochement avec les analyses de la production et de l'interprétation des formes symboliques (Alpers, 1983 ; Denave, 2015).

Une enquête ethnographie par observations participantes en tant que danseur hip-hop

Cette thèse vis à comprendre le champ de la danse hip-hop à partir d'une enquête ethnographique impliquant observations, observations participantes et entretiens semi-directif avec des danseurs, des chorégraphes et des programmeurs. Le point de vue défendu ici est que « l'entretien approfondi tire bénéfice d'être utilisé dans le cadre d'une enquête ethnographique dont la méthode privilégiée est l'observation participante (“être avec”, “faire avec”, être “immergé” dans le milieu enquêté, secret des meilleurs travaux ethnographiques) » (Beaud, 1996).

⁵ On peut penser ici aux spectacles suivants : *Éloge du puissant royaume* d'Heddy Maalem, *Rite de passage Solo II* de Bintou Dembélé, *Matière(s) première(s)* de Anne Nguyen, *Ma Leçon de hip hop* de Céline Lefèvre, *Décoloniser le dancefloor* d'Habibitch.

Au cours de mes formations, j'ai pu acquérir les compétences corporelles nécessaires pour m'investir pleinement – et donc « par corps » – sur mon terrain d'étude (Wacquant, 2002 ; Sorignet, 2011). En effet, cette recherche fait suite à une formation en danse contemporaine au Conservatoire national supérieur musique et danse (CNSMD) de Lyon et à un mémoire de master 2 où je me suis engagé comme étudiant-danseur au sein de la formation professionnelle en danse hip-hop de la *Juste Debout School*. Pour cette thèse, j'envisage d'intégrer en tant qu'artiste-interprète ou observateur quatre compagnies de danse hip-hop : la Compagnie Amala Dianor, la compagnie *Burn Out* dirigée par Jann Galois, la compagnie *Madoki* et la compagnie *Kafig* dirigée par Mourad Merzouki. L'organisation par la compagnie *Kafig* de deux festivals : *Kalypso* (à Créteil) et *Karavel* (en région lyonnaise), m'encourage également à réaliser des entretiens avec les programmeurs et les directions des festivals pour mesurer le lien entre pratiques politiques et artistiques.

En dansant lors des représentations, mais également en prenant des cours dans des institutions variées (*Juste Debout School*, MJC, Centre National de la danse etc.), en participant à des répétitions, en discutant de manière informelle avec les danseurs, je peux « vivre » au plus près des mécanismes d'incorporation du métier (Bourgois, 2001). Les temps d'observations participants permettront de réaliser des entretiens de type semi-directifs et renouvelés plusieurs fois durant ma recherche avec les danseurs, chorégraphes et programmeurs. Ces quatre études de cas me permettent d'envisager une étude comparative entre les esthétiques hip-hop (*waacking, breakdance, popping*), les générations (la compagnie *Kafig* est créée en 1996 ; la compagnie *Madoki* en 2019) et les positions dans le champ (une chorégraphe « émergente », deux chorégraphes subventionnés par des DRAC et un directeur d'un CCN). En suivant au long cours certaines créations chorégraphiques, je souhaite mesurer « les règles de modification des règles » (Bensa, 2008) esthétiques du champ chorégraphique hip-hop. En observant les trajectoires des danseurs/chorégraphes hip-hop sous la forme d'études de cas, il s'agit de saisir les logiques de leur socialisation et ainsi de multiplier les pistes de compréhension des rapports sociaux à l'œuvre dans leurs parcours (Sonnette, 2015).

Bibliographie

- ALPERS Svetlana, « L'œil de l'histoire », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 149, 1983, p. 71-101
- AUGUSTIN Jean-Pierre, GILLON Pascal, « 5. Les défis de l'olympisme » in *Les jeux du monde*, Paris, Armand Colin, « Objectif Monde », 2021, p. 173-188
- BATAILLE Pierre, PERRENOUD Marc, BRÄNDLE Karen, « Échantillonner des populations rares. Une expérimentation du Respondent Driven Sampling en milieu musical », in *Sociologie*, n° 9, 2018, p. 197-214
- BEAUD Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique » », in *Politix*, n° 35, 1996, p. 226-257.
- BENSA Alban, FASSIN Didier, *Les politiques de l'enquête*, Paris, La Découverte, 2008, 336 p.
- BERTRAND Julien, *La fabrique des footballeurs*, Paris, La Dispute, 2012, 165 p.
- BLANCHARD Marianne, « Quand féminisation rime avec légitimation : les écoles supérieures de commerce, du début des années 1960 au début des années 1990 », in *Histoire de l'éducation*, n° 136, 2012, p. 167-192
- BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, 971 p.
- BONI-LE GOFF Isabel, « Des expert-e-s respectables ? Esthétique vestimentaire et production de la confiance », in *Travail, genre et sociétés*, n°41, 2019, p. 67-86
- BOSCHETTI Anna, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, 2014, 271 p.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Média Diffusion, 1992, 440 p.
- BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°46, 1983, p. 98-105
- BOURGOIS Philippe, *En quête de respect: le crack à New York*, Paris, Seuil, 2001, 458 p.
- BUSCATTO Marie, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », in *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 87-108

CASANOVA Pascale, *La republique mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil, 1999, 504 p.

CHAMBOREDON Jean-Claude, « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », in *Revue française de sociologie*, n° 27, 1986, p. 505-529

CONNELL Raewyn, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995, 295 p.

CORDIER Marine, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », in *Cahiers du Genre*, n° 42, 2007, p. 79-100.

COURT Martine, « La construction du rapport à la beauté chez les filles pendant l'enfance : quand les pratiques entrent en contradiction avec les représentations du travail d'embellissement du corps », in *Societes Representations*, n° 24, 2007, p. 97-110

DARMON Muriel, *Classes préparatoires: La fabrique d'une jeunesse dominante*, Paris, La Découverte, 2015, 230 p.

DENAVE Laurent, « La musique "répétitive" : une révolution conservatrice dans le monde musical savant américain ? », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, 2015, p. 90-99

DERYCKE Sylvaine, « Ascèse sportive et mode de vie communautaire : le quotidien de sportifs de haut niveau en athlétisme », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, n° 15, 2015

DESLYPER Rémi, « Une « école de l'autodidaxie » ? L'enseignement des « musiques actuelles » au prisme de la forme scolaire », in *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, n° 185, 2013, p. 49-58

FAURE Jean-Michel, SUAUD Charles, *La raison des sports : sociologie d'une pratique singulière et universelle*, Paris, Raisons d'agir, 2015, 352 p.

FAURE Sylvia, *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, 300 p.

FAURE Sylvia, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », in *Sociétés contemporaines*, n° 55, 2004, p. 5-20

FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005, 198 p.

- HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014, 304 p.
- HUNTINGTON Carla Stalling, *Hip Hop Dance: Meanings and Messages*, Jefferson, McFarland, 2007, 212 p.
- KALINOWSKI Isabelle, « Max Weber et la nature du charisme », in *Sensibilites*, n° 1, 2016, p. 11-25
- KAUFFMANN Isabelle, *Génération du hip-hop : danser au défi des assignations*, Thèse de doctorat, Université de Nantes, 2007
- KERGOAT, Danièle, « Une sociologie à la croisée de trois mouvements sociaux », in *L'Homme & la Société*, n° 176-177, 2010, p. 27-42
- LAILLIER Joël, *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Cnrs, 2017, 300 p.
- LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas: l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010, 314 p.
- MAUGER Gérard, *L'accès à la vie d'artiste : Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2006, 253 p.
- MENNESSON Christine, *Être une femme dans le monde des hommes : socialisation sportive et construction du genre*, Paris, L'Harmattan, 2005, 366 p.
- MENNESSON Christine, CLEMENT Jean-Paul, « Boxer comme un homme, être une femme », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 179, 2009, p. 76-91
- MORINIERE Thomas, « Les petites voies de la chanson de variétés. », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007, p. 68-81
- NEAL Mark Anthony, FORMAN Murray, *That's the joint!: the hip-hop studies reader*, New York, Routledge, 2004, 628 p.
- QUEMENER Nelly, « « Ma chérie, il faut révéler ta féminité ! » », in *Raisons politiques*, n° 62, 2016, p. 35-49
- SKEGGS Beverley, *Des femmes respectables. Classe et genre en milieu populaire*, Marseille, Agone, 2015, 424 p.
- SONNETTE Marie, *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques : contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de doctorat, Paris 3, 2013

SONNETTE Marie, « Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique : conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de rappeurs contestataires », in *Sociologie et sociétés*, n° 47, 2015, p. 163-186

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010, 298 p.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Sociologue et danseur, quand la vocation se fait double » in *Des sociologues sans qualités ?*, Paris, La Découverte, 2011, p. 222-240.

SUAUD Charles, *La Vocation : Conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, 278 p.

WACQUANT Loïc, *Corps & âme: carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2002, 292 p.

ZOLESIO Emmanuelle, « La chirurgie et sa matrice de socialisation professionnelle », in *Sociologie*, n°3, 2012