

DANCESTYLES

HIP HOP
W*ACKING
HOUSE DANCE

VOGUEING
DANCEHALL

LOCKING POPPING
KRUMP
ÉLECTRO

GUIDE SĚMANTIQUE Ā USAGE PARTAGĚ

Trigger warning	— 4
Introduction	— 6
Socle commun	— 8
Mots transversaux	— 12
Locking	— 22
Popping	— 28
Hip hop	— 36
W*acking	— 44
House dance	— 50
Électro	— 56
Voguing	— 62
Dancehall	— 68
Krump	— 74
Tableau comparatif	— 80
Red flags	— 82
Ressources	— 84

Trigger warning

Toute histoire de la danse choisit ce qu'elle place au centre et ce qu'elle laisse dans l'ombre. Les récits transmis par les institutions ont leurs filiations reconnues — et leurs absences, rarement interrogées comme telles. Les danses autodidactes et issues des périphéries posent cette question depuis l'intérieur, à partir de leurs propres modes de transmission.

Cette question se pose à trois niveaux. D'abord la construction d'un récit de la danse, entre lecture par esthétiques et artistes d'une part, et lecture culturelle intégrant circulations géographiques et sociopolitiques d'autre part. Ensuite le lien entre mise en récit et institutionnalisation, et le risque d'une uniformisation des pratiques autodidactes une fois inscrites dans un cadre commun. Enfin les conditions d'un récit propre à ces pratiques — souvent orales, créoles et à géographie mouvante — et les outils théoriques permettant de les analyser sans les déformer.

Ce guide ne fait pas exception :
il propose un récit parmi d'autres
possibles, et invite à interroger ses
propres silences.

Ce document sera nécessairement lacunaire, imprécis par endroits, incomplet sur certains points. Il pourra sembler manquer de rigueur à certain·es, insuffisamment situé à d'autres, trop synthétique pour rendre justice à la complexité de ces disciplines. Ces critiques seront probablement fondées — et bienvenues : elles font partie du processus.

Mais l'immobilité n'est pas une option. Des connaissances existent déjà — elles circulent, se transmettent, se pratiquent : dans les cyphers, les sessions, les balls, les clubs, la mémoire de celles et ceux qui font vivre ces danses. Si ce n'est que ces savoirs restent souvent oraux, dispersés, difficiles d'accès pour qui n'est pas déjà initié·e. Ce texte ne cherche pas à créer une connaissance qui n'existerait pas — il cherche à en réunir une part, à la rendre lisible et partageable, notamment pour les personnes néophytes que ce guide peut aujourd'hui toucher. Attendre une formulation parfaite avant de transmettre le moindre repère reviendrait à laisser ce savoir circuler

seulement entre celles et ceux qui le détiennent déjà. Une urgence existe à le rendre accessible, même de façon imparfaite, plutôt qu'à attendre indéfiniment la version idéale.

Ce guide s'adresse en particulier aux personnes qui découvrent ces disciplines : danseur·ses et débutant·es qui entrent dans la pratique, enseignant·es et formateur·ices qui les rencontrent pour la première fois, lieux de diffusion et réseaux danse qui les accueillent sans toujours en connaître les codes, publics qui les découvrent sur scène. Il s'adresse aussi aux artistes et acteur·ices de ces disciplines, ainsi qu'aux chercheur·ses, théoricien·nes et acteur·ices des politiques culturelles — à toute personne qui nomme, transmet ou accompagne ces danses.

Si vous souhaitez contribuer, par exemple en proposant de nouveaux termes et définitions, écrivez-nous à info@ccnrb.org.

Introduction

Pourquoi ce guide ?

Ce guide porte sur les mots du popping, du locking, du hip hop, du w*acking, de la house dance, de l'électro, du dancehall, du krump et du voguing. Neuf disciplines distinctes, neuf histoires, neuf géographies qui, réunies, forment un ensemble hétérogène.

Ce qu'elles partagent, en revanche, dit quelque chose de plus profond : toutes sont nées dans des contextes d'exclusion et de résistance. Des communautés racisées, marginalisées, souvent précaires, sans accès aux espaces légitimes de la culture, les ont créées. De cette exclusion, toutes ont fait un langage, un corps, une transmission. Cet ADN commun — plutôt qu'une géographie ou une esthétique partagée — les réunit ici.

Les comprendre suppose alors une déconstruction.

Déconstruire les catégories héritées (« danses urbaines », « diversité ») qui les ont englobées sans les nommer.

Déconstruire les hiérarchies culturelles qui les ont longtemps placées hors du champ de l'art légitime. Déconstruire, enfin, les mots eux-mêmes, puisqu'un même terme peut désigner des réalités très différentes selon qui le prononce, dans quel espace, avec quelle histoire.

Loin de faire obstacle, cette complexité est précisément ce qui rend le sens accessible. Ainsi, ce guide fonctionne avant tout comme un outil de compréhension partagée, non comme un lexique normatif. Sans prétention à clore les débats, il cherche à les rendre visibles et à restituer la parole à celles et ceux qui font vivre ces danses.

Comment lire ce guide ?

Chaque chapitre suit une même structure : repères historiques et culturels, glossaire, puis quelques repères pour les usages professionnels et institutionnels.

Les entrées du glossaire ne prétendent pas à l'exhaustivité.

Elles constituent un socle de référence partageable, destiné à évoluer avec les disciplines et les personnes qui les portent.

Ce guide n'a pas valeur d'autorité. Conçu à visée éducationnelle et de communication, il respecte les artistes qui font vivre ces danses. Les définitions proposées forment des points de départ, non des points d'arrivée — elles invitent à aller vers les pratiques, les personnes qui les portent et les œuvres, pas à s'y substituer.

Usage et licence

Le Collectif FAIR-E / Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne produit ce document et le partage sous licence Creative Commons CC BY-SA. Chacun-e peut librement le reproduire, le diffuser et l'adapter, à condition de citer la source et de partager les adaptations sous la même licence. Il s'inscrit dans une démarche collective : mettre les savoirs accumulés en partage, reconnaître l'expérience située comme ressource, refuser la hiérarchie entre savoirs académiques et savoirs de pratique.

Plusieurs termes de ce guide relèvent de l'anglais, du français vernaculaire ou d'argots communautaires spécifiques (argot LGBTQIA+, slang...). Loin de simples ornements, ces choix témoignent des conditions historiques dans lesquelles ces danses sont nées. Toute traduction risque de perdre quelque chose ; ce guide choisit de nommer ce risque plutôt que de le masquer.

SOCLE COMMUN

Au-delà de leurs spécificités respectives, plusieurs principes traversent l'ensemble de ces danses. Les nommer explicitement relève d'un acte pédagogique et politique.

1. Il n'y a pas de hiérarchie entre les danses

La dimension d'auteur·ice, fortement développée depuis des décennies par des artistes autodidactes issues de ces cultures, retire tout fondement à l'opposition entre danse hip hop (ou danse urbaine, danse de rue) et danse contemporaine — qu'il s'agisse du hip hop, du w*acking, du voguing, de la house, de l'électro, du dancehall ou du krump. Cette hiérarchie repose sur un même geste : regrouper des disciplines distinctes sous une étiquette générique (hip hop, urbain, street) pour mieux les maintenir à distance d'un art dit légitime. Les artistes ne s'y reconnaissent pas — et certainement encore moins les publics.

2. La musique et l'espace collectif comme berceaux de ces danses

Aucune de ces danses ne se comprend indépendamment de la musique qui la porte : la house music pour le jack, le riddim pour le link, le disco et le funk pour le whack, la techno et la jungle pour le shuffle, les vocals gospel et soul, le rap pour le breaking. Loin d'un accompagnement extérieur, la musique en constitue la matière première, le signal auquel le corps répond avant même que l'intention ne se forme.

Ces danses se sont également développées dans des espaces collectifs — clubs, block parties, balls, sound systems, cyphers, sessions — où la transmission, l'évaluation et le plaisir se jouent ensemble, devant témoins. Le cercle, la piste de danse ou la cour d'immeuble dépassent le simple décor : ils forment des conditions de possibilité, des lieux où ces danses se sont inventées collectivement, en public, avant d'être nommées ou théorisées.

3. La contextualisation est inséparable de la technique

Apprendre un move sans savoir d'où il vient et qui l'a créé revient à apprendre une forme vide. Loin d'un supplément d'âme pédagogique, la contextualisation constitue une condition éthique de la transmission.

Un cours de breaking qui enseigne le top rock sans jamais mentionner le Bronx, un atelier de voguing qui montre le duckwalk sans jamais nommer les houses, produisent le même résultat : un geste vidé de ce qui le rend nécessaire.

La technique seule se copie ; le sens, lui, se transmet.

4. Le corps précède le mot

Dans ces danses, la transmission passe d'abord par le corps. Le mot vient nommer une expérience déjà vécue physiquement. Cet ordre inverse celui de la pédagogie académique classique, où la théorie précède souvent la pratique. On danse d'abord, on comprend ensuite — et parfois, aucun mot ne vient jamais nommer ce qui a été transmis. Ce guide lui-même arrive après le geste, jamais avant.

5. La pluralité des corps est une ressource

Des corps marginalisés — corps noirs et latinos, corps queer, corps rejetés — ont inventé ces danses. Elles portent une conception de la beauté et de l'excellence étrangère aux canons académiques.

Un corps qui ne rentre dans aucune norme peut y devenir virtuose : ce que le ballet écarte, la house ou le w*acking l'érigent en signature. Reconnaître cette pluralité ne relève pas d'une politique de diversité plaquée de l'extérieur, mais d'une description fidèle de ce que ces danses ont toujours porté.

6. Le safer space est une condition de la pratique

Plusieurs de ces danses (voguing, w*acking notamment) sont nées d'une nécessité de sécurité. Sans garantie de sécurité physique et émotionnelle, un espace ne peut accueillir ces pratiques dans leur plénitude.

Un lieu de diffusion qui programme du voguing sans réfléchir à l'accueil des personnes trans dans son équipe, ou du krump sans anticiper l'intensité émotionnelle qu'il peut faire remonter chez les danseur·ses ou le public, prend le risque de trahir la discipline qu'il prétend soutenir.

7. Les mots appartiennent aux cultures

Utiliser des termes comme shade, read, serve, cypher, jack ou whack sans en connaître l'origine relève d'une forme d'appropriation.

La pureté linguistique n'est pas en jeu ici, mais la reconnaissance : chaque mot porte une histoire, souvent une douleur transformée en style. Les employer avec légèreté, dans une communication ou une pédagogie, ne les partage pas — cela les vide.

8. L'autodidaxie est un mode de savoir légitime

Ces danses sont nées hors des institutions académiques. Loin d'une absence de formation, l'autodidaxie constitue un mode d'apprentissage à part entière.

Un CV sans diplôme n'est pas un CV sans savoir. Les personnes formées en cypher, en session, en club, détiennent une expertise aussi rigoureuse que celle transmise en conservatoire — simplement validée autrement. Les réseaux professionnels et lieux de diffusion gagnent à reconnaître cette légitimité dans leurs critères de programmation et de rémunération.

MOTS TRANS—— VERSAUX

Certains termes traversent l'ensemble des danses décrites dans ce guide. Définis ici une seule fois, ils évitent les répétitions et posent un vocabulaire partagé.

HIP HOP

Ensemble d'histoires et de communautés différentes, réunies autour de valeurs communes: transmission autodidacte, espaces de pratique spontanés souvent en cercle.

En pratique: le mot hip hop porte sa propre trajectoire et sa propre histoire — mais il en est venu à recouvrir, dans l'usage courant, un ensemble bien plus vaste de pratiques que celles qu'il désignait à l'origine. Cette captation macro se fait souvent au détriment de la spécificité des autres danses et histoires, réduites par défaut à des extensions du hip hop alors qu'elles relèvent de généalogies propres.

FUNK STYLES

Ensemble de danses nées en Californie dans les années 1970 au sein de communautés afro-américaines, unies par une origine géographique commune et une filiation musicale au funk.

Le locking et le popping en sont les deux branches principales.

En pratique: ce guide leur consacre deux chapitres distincts plutôt qu'un seul, pour donner à chacun le développement que sa généalogie et son vocabulaire méritent. Les deux restent néanmoins solidaires par leur histoire commune.

DANSES URBAINES

Appellation générique utilisée par les circuits institutionnels et médiatiques pour désigner un ensemble de pratiques chorégraphiques liées aux cultures de rue ou de club. Son usage fait l'objet d'un débat en cours.

En pratique : préférer le nom propre de chaque pratique, ou danses hip hop si le contexte le permet — ce terme n'est ni légitime ni admis par les danseur-ses. Pour certain-es, il est vide de sens. Pour d'autres, il reconduit une hiérarchie entre cultures légitimes et cultures tolérées. Le débat est ouvert : il revient aux personnes qui font vivre ces danses de les nommer.

AUTODIDAXIE

Apprentissage intentionnel autonome, en dehors ou dans les interstices des institutions académiques, sans support institutionnel ni finalité diplômante. Vient du grec autos (soi-même) et didaskein (enseigner).

En pratique : mode de transmission central ici. Ne pas confondre avec le storytelling de l'autodidaxie dans la mise en scène du/de la créateur-ice pour « se vendre ».

BATTLE

À l'origine, un espace de dialogue et d'échange entre danseur-ses, sans juge extérieur ni limite de passage imposée — un lieu où chacun-e proposait, défiait, se challengeait, porté-e par son imaginaire et sa créativité. Le battle était aussi un moyen de canaliser autrement une violence qui, sans lui, aurait pu s'exprimer physiquement. Sa forme a évolué par la suite vers quelque chose de plus compétitif — avec juges, cadre formel et codes du spectaculaire — sans effacer cette fonction originelle.

En pratique : dire le battle, et non la battle — un usage qui reste flottant tant l'anglicisme résiste à l'attribution d'un genre. Mais cette question de langue ne doit pas faire oublier l'essentiel : réduire le battle à sa forme la plus compétitive aujourd'hui reviendrait à perdre de vue l'espace de dialogue et de transmission qu'il porte depuis ses origines.

MARGE

La marge ne constitue pas une propriété de ces disciplines mais une assignation produite par les structures dominantes : institutions artistiques, médias, politiques culturelles.

Ces danses n'ont pas choisi la marge, elles y ont été placées.

En pratique : nommer la marge suppose de nommer aussi qui décide des centres et qui produit les marges. À utiliser avec conscience : cette expression peut parfois reconduire l'assignation qu'elle cherche à décrire.

DISCRIMI— NATION

Traitement défavorable ou d'exclusion appliqué à une personne ou un groupe en raison de caractéristiques telles que le genre, la race ou la classe sociale, indépendamment de ses compétences ou de son mérite.

En pratique : ce dénominateur relie ces danses entre elles, à des degrés et sous des formes différentes. Le hip hop naît de la ségrégation raciale et de la crise économique du Bronx (New York). Le w*acking et le voguing naissent du rejet des personnes racisées queer et trans. La house et le dancehall se développent dans des espaces populaires marginalisés par leur origine sociale et communautaire. Le krump émerge de quartiers frappés par la pauvreté et l'abandon institutionnel. Seule l'électro, née dans un contexte français plus mixte, relève davantage d'une discrimination de classe et de légitimité culturelle que raciale. Nommer ces discriminations ne fige pas ces disciplines dans une identité de victimes — cela reconnaît les conditions historiques qui ont rendu leur invention nécessaire.

INTER— SECTIONNALITÉ

Notion sociologique (Kimberlé W. Crenshaw, 1989) désignant la situation de personnes subissant simultanément plusieurs formes de domination ou de discrimination.

En pratique : clé de lecture essentielle : le w*acking est né de communautés queer racisées, la ballroom est une culture noire et trans, le hip hop est né de la double marginalisation raciale et économique. Ne pas mentionner ces dimensions revient à amputer ces pratiques de leur sens.

SAVOIRS SITUÉS

Concept développé notamment par Donna Haraway (1988), qui affirme que toute connaissance est produite depuis une position — un corps, une histoire, un contexte social — et non depuis un point de vue neutre et universel.

En pratique : ce guide est lui-même un savoir situé : il ne prétend pas parler depuis nulle part.

ORALITÉ

Mode de transmission des savoirs fondé sur la parole, le geste et la démonstration plutôt que sur l'écrit. Ne suppose ni absence de rigueur ni absence de théorie : elle forme un système de savoir à part entière, avec ses propres exigences.

En pratique : la quasi-totalité des danses présentées ici se transmettent d'abord oralement et corporellement — dans le cypher, la session, la house, le sound system. Traiter l'oralité comme un déficit par rapport à l'écrit revient à disqualifier le mode de savoir propre à ces cultures.

COMMUNAUTÉ DE PRATIQUE

Groupe de personnes qui partagent une pratique et se transmettent des savoirs par la fréquentation régulière et l'engagement mutuel, plutôt que par un enseignement formel descendant.

En pratique : le cypher (hip hop), la house (ballroom), la session (krump), le sound system (dancehall) sont autant de formes concrètes de communautés de pratique. Le terme permet de nommer ce que ces structures ont en commun, au-delà de leurs différences culturelles.

APPROPRIATION CULTURELLE

Emprunt ou reprise d'éléments culturels (esthétiques, gestes, mots, symboles) par un groupe extérieur à la communauté qui les a créés, sans reconnaissance de leur origine ni bénéfice pour cette communauté.

En pratique : ce risque traverse plusieurs entrées de ce guide sans toujours être nommé comme tel : le glissement de breakin' vers « breakdance », la Tecktonik comme marque commerciale reprenant des codes du w*acking et du popping, ou l'usage décontextualisé de « bras w*acking ». Nommer l'appropriation donne les moyens de la reconnaître avant de la reproduire.

ARTIFICATION

Processus de changement de catégorie lors du passage d'un « non-art » en art, rendu possible par une série d'acteur·ices (artistes, publics, institutions, expert·es) qui reconfigurent les frontières du champ artistique.

En pratique : le hip hop, la house dance, le w*acking, le krump... ont toutes traversé — ou traversent encore — ce processus. Y réfléchir permet de comprendre les enjeux de légitimation et les risques de décontextualisation.

HIP HOP (CULTURE)

Mouvement culturel émergé dans les années 1970 chez la jeunesse afro-américaine du sud du Bronx, New York. Se caractérise par cinq éléments : le human beatbox, le rap, le DJing, la danse et le graffiti, complétés par le lifestyle et un entrepreneuriat de rue.

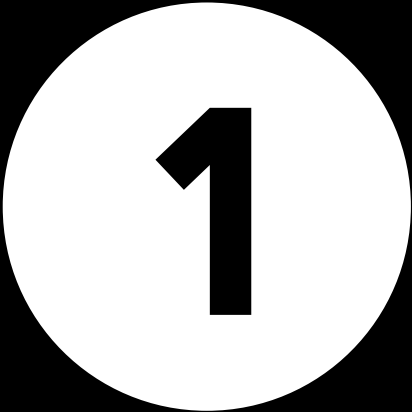
En pratique : ne pas réduire le hip hop au rap. Les danses hip hop en sont un pilier fondamental. Les éléments se sont développés indépendamment mais restent culturellement solidaires.

Une note de précaution — nommer les danses des diasporas africaines

L'expression « danses afro » regroupe sous une même étiquette des pratiques nées de l'évolution des danses traditionnelles africaines dans des pays et diasporas très différents : le kuduro (Angola), le coupé-décalé (Côte d'Ivoire), le ndombolo (RDC), le shaku shaku (Nigeria), la kizomba (Angola, Cap-Vert), l'azonto (Ghana), l'afrobeats dance, le scoukouss — et bien d'autres, en évolution constante. Ce terme pose le même problème que « danses urbaines » : il efface les géographies, les langues et les histoires propres à chaque pratique au profit d'une catégorie générique, souvent commode pour qui regarde de l'extérieur plutôt que pour qui danse.

Ce document ne tranche pas la question de leur nomination et ne s'y réfère pas à ce stade. Ce choix ne relève pas d'un effacement, mais de la reconnaissance qu'un travail ultérieur, mené avec les personnes concernées, resterait nécessaire pour nommer chaque danse avec la précision qu'elle mérite — plutôt que de les regrouper sous un label qui n'est pas le leur.

LOCKING



1

Repères historiques et culturels

Le locking émerge à Los Angeles au début des années 1970, autour de Don Campbell. Le lock — cet arrêt corporel net, ce verrouillage qui interrompt soudainement le mouvement — n'est pas qu'une trouvaille technique : dans un contexte où les corps noirs sont confrontés à des formes de marginalisation et de contrôle social, la danse devient un espace de libération, d'affirmation de soi et de visibilité. S'arrêter net, surprendre le regard, imposer sa présence sur une scène ou un plateau télévisé : le locking investit l'espace par le corps là où d'autres espaces le lui refusent.

Cette danse s'inscrit dans la culture funk, contemporaine des danses sociales afro-américaines de l'époque — deux corpus distincts qui coexistent et se mêlent parfois chez certains danseur·ses, sans jamais se confondre. L'histoire du locking est aussi celle d'une construction collective plutôt que celle d'un inventeur unique. Le premier groupe de Don Campbell, les Campbellock Dancers, se forme en 1970, puis devient The Lockers en 1973 — groupe qui porte le style jusque sur l'émission Soul Train, faisant entrer une danse née dans les communautés noires de Los Angeles dans l'espace médiatique national. Autour de Don Campbell, Jimmy « Scoo B Doo » Foster, membre du groupe Something Special, enrichit le vocabulaire du style ; Damita Jo Freeman et Leo « Flukey Luke » Williamson comptent également parmi les figures qui construisent le locking au fil des échanges et des expérimentations collectives. Quatre notions — Attitude, Character, Style and Grace, Pure Funk — sont parfois transmises comme repères pour comprendre le locking. Elles offrent une grille de lecture parmi d'autres, à ne jamais présenter comme une vérité universelle ou une structure officielle de la pratique : le locking ne se réduit pas à un vocabulaire gestuel, il engage un rapport global au corps, à la musique, à l'espace et aux autres — puissance, rythme, groove et arrêt s'y articulent sans jamais se figer en système clos.

LOCK / VERROUILLAGE

Élément technique central du locking : arrêt ou verrouillage corporel net, impliquant notamment les articulations et les hanches, qui interrompt le mouvement et surprend l'audience.

En pratique : le lock n'est jamais un simple arrêt — sa force vient du contraste avec le mouvement qui le précède et celui qui le suit.

POINTS

Gestes de bras et de mains faisant partie du vocabulaire historique du locking. Peuvent orienter le regard, souligner un accent musical ou établir une relation avec l'espace et les autres.

En pratique : un des gestes les plus reconnaissables du style.

24 — LOCKING

PACE / KEEP A TIME

Rapport au tempo, à la régularité et à la manière de tenir le rythme, participant à la construction du groove et à la lisibilité des arrêts.

En pratique : développer la capacité à maintenir une pulsation, à jouer avec les accents et à placer les locks avec précision dans la musique.

25 — GLOSSAIRE

KNEE DROP

Mouvement de descente au sol signature des Lockers : réception sur les genoux, souvent précédée d'un saut ou d'un kick.

En pratique : demande un travail progressif de protection des genoux avant toute exécution en pleine vitesse.

HAT TWIRL

Tour de chapeau, mouvement signature de Don Campbell.

En pratique : accessoire devenu élément chorégraphique à part entière — nommer Don Campbell rappelle que le style porte sa marque personnelle autant que collective.

Repères pour les usages professionnels

- Nommer Don Campbell comme créateur reconnu du locking dans les dossiers et communications
- Nommer aussi les autres pionnier·es (Foster, Freeman, Williamson) : le vocabulaire du locking s'est construit collectivement
- Distinguer le locking du popping : deux généalogies californiennes distinctes, souvent confondues
- Faire valider par les artistes concerné·es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion

Repères historiques et culturels

Le popping naît en Californie au milieu des années 1970. À Fresno, le jeune Sam Solomon — bientôt surnommé Boogaloo Sam — s'inspire des Lockers vus à la télévision sur Soul Train pour développer un ensemble de mouvements fondés sur la contraction musculaire. Son origine reste débattue : des sources récentes questionnent l'idée que Sam en soit l'unique créateur, tout en lui reconnaissant sans conteste la création du boogaloo et un rôle de catalyseur entre popping et boogaloo. En 1977, Sam fonde à Fresno les Electronic Boogaloo Lockers avec Nate Johnson (dit Slide) — nom bientôt raccourci en Electric Boogaloos après le déménagement de la famille Solomon à Long Beach en 1978. Son frère Timothy Solomon, dit Popin' Pete, rejoint le groupe et invente des mouvements devenus signature comme le crazy legs ; Skeeter Rabbit (Joe Thomas), venu du locking, y apporte une précision robotique. Suivront Suga Pop, Mr. Wiggles et d'autres figures qui feront du crew l'un des plus influents dans l'histoire des funk styles — révélé nationalement sur Soul Train en 1979. Ce qu'on appelle aujourd'hui le popping s'appelait à l'origine le pop-lockin' — signe de la confusion historique entre les deux styles, née du premier nom du groupe de Sam. Le terme popping fonctionne aujourd'hui comme un terme parapluie regroupant des styles bien précis (tutting, Fresno, Philmore, ...), largement diffusés dans le monde par les Electric Boogaloos, dont le style pourrait se nommer electric-boogie style : un marquage binaire de la musique par le pop, mêlé à des courants de danse californiens des années 1970 à 1990. Le danseur Bruno « Pop N' Taco » Falcon, proche collaborateur du crew sans en être membre officiel, initiera notamment Michael Jackson au popping et au backslide dans les années 1980, contribuant à la diffusion internationale du style.

POPPING

Terme aujourd'hui parapluie, regroupant plusieurs styles californiens précis (tutting, Fresno, Philmore...) fondés sur le hit. À l'origine appelé pop-lockin'.

En pratique : distinct du breaking et du locking malgré des origines californiennes communes.

HIT / POP

Contraction musculaire rapide créant un mouvement sec et percussif.

En pratique : chaque hit vise un accent musical précis — la musicalité distingue un popping juste d'un popping seulement technique.

ISOLATION

Capacité à mobiliser une partie du corps sans entraîner les autres.

En pratique : fonde des styles précis comme le Fresno ou le twist-o-flex / masta flex.

TUTTING

Formes géométriques créées avec les mains, bras et articulations, inspirées de l'art égyptien.

En pratique : popularisé par les Electric Boogaloos, demande une grande précision angulaire.

ROBOT

Mouvements mécaniques imitant un automate, popularisés par Charles « Robot » Washington dans les années 1960-70.

En pratique : souvent utilisé comme entrée pédagogique pour l'isolation.

ANIMATION

Illusion d'un corps se déplaçant image par image.

En pratique : courant distinct du popping malgré leur porosité esthétique.

GLIDES / SLIDES

Déplacements donnant l'impression de glisser sur le sol, dont le backslide (moonwalk).

En pratique : se travaille indépendamment du haut du corps.

BOOGALOO

Style fluide et ondulatoire, souvent associé au popping dans la famille des Electric Boogaloos, jouant sur les rotations d'articulations (hanches, genoux, épaules).

En pratique : travaille la fluidité là où le popping travaille la saccade.

STRUTTING

Style debout précis et anguleux, poses et déplacements saccadés.

En pratique : partage avec le robot et le popping le goût de la précision et de la théâtralité.

WAVING

Onde continue circulant à travers le corps.

En pratique : demande un contrôle musculaire segmenté très fin.

Repères pour les usages professionnels

- Nommer Boogaloo Sam comme créateur du boogaloo et catalyseur du popping (et non son unique inventeur)
- Ne pas confondre popping et locking dans les dossiers : deux généalogies distinctes
- Faire valider par les artistes concerné-es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Être attentif-ve aux micro-agressions liées à l'âge ou à l'absence de diplôme de danse

Repères historiques et culturels

Le break (ou breakin' ou breaking) naît dans le South Bronx (New York) à la fin des années 1970, au croisement d'une crise urbaine, d'une ségrégation raciale persistante et d'une créativité culturelle explosive. Le quartier a été ravagé dans la décennie précédente par la construction de l'autoroute Cross Bronx Expressway, qui a déplacé des dizaines de milliers d'habitant-es, entraîné la fuite des classes moyennes et une vague d'incendies criminels liés à la spéculation immobilière. Sur ce terrain de précarité sociale et économique, Cindy Campbell organise en août 1973 une fête de rentrée scolaire dans la salle commune de son immeuble, en confiant les platines à son frère DJ Kool Herc — cette soirée est aujourd'hui considérée comme l'acte de naissance du hip hop. Des crews fondateurs structurent rapidement la pratique du breaking : le Rock Steady Crew, formé dans le Bronx et rejoint par des figures comme Crazy Legs (à qui l'on doit notamment le windmill), les New York City Breakers ou encore les Dynamic Rockers — des crews réunissant des danseur-ses afro-américain-es et latinos, reflet de la double origine communautaire du hip hop naissant. Les danses se transmettent principalement par la pratique communautaire, le battle et l'observation — le battle devenant peu à peu une alternative à la violence des gangs.

Pour rappel : la danse n'est qu'un pilier de la culture hip hop. Selon la redéfinition proposée par KRS-One, celle-ci compte neuf éléments : le MCing (rap), le DJing, le graffiti, le beatbox, la connaissance de rue, le style vestimentaire, le langage de rue, l'entrepreneuriat, et la danse — cette dernière englobant elle-même plusieurs formes de pratique : le breakin', l'up-rockin', le popping et le locking, le double dutch et l'electric boogie. Breakin' et hip hop freestyle constituent le cœur historique de ce pilier chorégraphique. Depuis, de nouvelles déclinaisons sont apparues dans d'autres villes américaines, souvent rattachées à ce même héritage sans en être la continuité directe : litefeet à Brooklyn, jerkin' à Los Angeles, turfing à Oakland, bounce et jookin à Memphis.

BREAKIN' / BREAKING / BREAK

Danse acrobatique et rythmique née dans le Bronx. Comprend le top rock (debout), le footwork (au sol), les freezes (positions d'arrêt) et les power moves (mouvements du corps qui relèvent de l'énergie cinétique). Pratiquée par des b-boys et b-girls.

En pratique : utiliser break (en France) ou breaking ou breakin', jamais breakdance. La distinction marque la différence entre la nomination par les danseur-ses et l'appropriation commerciale par les médias.

CYPHER

Cercle de danseur-ses dans lequel chacun-e improvise à tour de rôle. Espace central de pratique, d'échange et d'évaluation collective.

En pratique : le cypher n'est pas une audition ni une démonstration. Sa logique circulaire est une prise de position contre la hiérarchie de la scène : le centre est un espace vide que chacun vient remplir avec sa créativité. Les personnes formant le cypher contribuent et doivent contribuer à l'énergie du centre pour le nourrir.

FOUNDATION

Bases techniques et culturelles d'un style. Apprendre la foundation revient à comprendre l'histoire et les codes d'un style avant d'improviser. Elle comprend aussi les anecdotes transmises au fil des générations — souvent par sérendipité plutôt que par plan pédagogique, qui vont de l'imaginaire et des références du quotidien jusqu'au militantisme, en passant par les dynamiques corporelles qui leur sont étroitement liées.

En pratique : la foundation dépasse la seule technique : elle rassemble des savoirs gestuels, historiques et éthiques, mais aussi des histoires racontées en marge du cypher — ce sont ces récits qui donnent chair au mouvement et le relie à ce qu'il représente au-delà du geste.

HIP HOP FREESTYLE

New style vient d'une contraction de New York Style. Dans les années 1990, New York voit naître un courant musical hip hop au tempo plus lent que celui qui dominait jusque-là. Les danses affiliées au hip hop — popping, locking, breakin' — s'y trouvent revisitées, tandis que de nouvelles social dances émergent en parallèle. Le terme new style, aujourd'hui perçu comme vague et daté, tend à s'effacer au profit de hip hop freestyle.

En pratique : se référer aux personnes qui font vivre ces danses pour le bon usage du terme, dont le sens continue d'évoluer avec les générations.

GROOVE / FLOW

Le groove et le flow désignent deux notions liées mais distinctes. Le groove renvoie à la musique et à son contexte gestuel et historique : un type de musique appelle une façon de se danser qui lui est propre. Le flow renvoie au ressenti propre de la personne qui danse, exprimé à l'intérieur de ce contexte musical.

En pratique : ni l'un ni l'autre ne s'enseigne directement — les deux se cultivent par la fréquentation répétée d'une musique et de son histoire gestuelle, jusqu'à ce que le corps y réponde sans y penser.

DÉCLINAISONS CONTEMPORAINES

Depuis les années 2000, plusieurs styles se sont développés dans d'autres villes américaines, en résonance avec les danses hip hop sans en être la continuité directe. Litefeet (Brooklyn) : rapide, ludique, joue avec des objets et des chutes contrôlées. Jerkin' (Los Angeles) : sautillant, associé à la musique jerk et à des pas de jambes croisés. Turfing (Oakland) : narratif et illusionniste, souvent associé au mouvement Turf Feinz. Bounce / Jookin (Memphis) : sur pointes, fluide et technique, lié à la musique trap et crunk locale.

En pratique : ces styles ont chacun leur propre communauté, leur propre histoire et leurs propres codes. Les rattacher au hip hop sans le préciser reviendrait à effacer leurs spécificités géographiques et culturelles.

NEW STYLE / HIP HOP FREESTYLE

Le terme new style est apparu dans les années 1990 pour désigner un style de danse hip hop debout intégrant une grande variété de mouvements, d'isolations et d'influences musicales (funk, R&B, pop). Il a été largement utilisé dans les médias, les cours et les structures culturelles pour catégoriser ce qui ne relevait ni du breaking ni des funk styles. Trop vague pour décrire des pratiques réelles, le terme new style tend à disparaître au profit d'une description plus précise des pratiques au profit de hip hop / hip hop freestyle.

En pratique : préférer l'appellation hip hop / hip hop freestyle tout en référant aux personnes qui font vivre ces danses pour décider du bon usage.

Repères pour les usages professionnels

- Dans les dossiers : distinguer « danses hip hop » (catégorie générique) des styles précis (breakin', hip hop freestyle, litefeet, jerkin', turfing, jookin...)
- Associer, quand c'est possible, un temps de médiation avec le public pour resituer l'histoire et le contexte de la pièce présentée
- Faire valider par les artistes concerné-es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Être attentif-ve aux micro-agressions racistes ou de classe (regard méfiant, contrôle renforcé, remarques sur l'origine) que peuvent subir les artistes en résidence ou en tournée
- Dans la programmation : ces danses ont 50 ans d'histoire et des artistes de tous âges — elles ne peuvent être réduites à une catégorie « jeunesse » ou « banlieues »

Repères historiques et culturels

Le w*acking naît au début des années 1970 dans les clubs gays de Los Angeles — le Paradise Ballroom, Gino's, Peanuts — au sein d'un groupe de danseur-ses multiracial qui transforme l'oppression en art, sur fond de disco et de funk dont les breaks et les accents marqués nourrissent la précision et la théâtralité du style. Le DJ Michael Angelo Harris nomme cet ensemble Punking, retournant une insulte alors utilisée contre les personnes homosexuelles. Le Punking se compose de trois éléments : le Punking proprement dit, cœur théâtral et narratif ; le Posing, arrêt du corps en position dramatique ; et le Whacking, les frappes de bras qui en deviennent la signature — nom inspiré des bruitages de la série Batman and Robin. Parmi les fondateur-ices : Andrew Frank, Arthur Goff, Billy Starr Estrada, China Doll (Kenny), Lonny Carbajal, Tommy Mitchell, Tinker Toy, Faye Raye et Viktor Manoel, né au Michoacán (Mexique), dont la danse puise aussi dans le ballet folklórico.

Face à la connotation négative de wack (« de piètre qualité »), la communauté — Shabba Doo est parfois cité comme initiateur — adopte waackin, avant que Jeffrey Daniel n'y ajoute le « g » final. Waacking reste aujourd'hui l'orthographe la plus documentée là où whacking réintroduit la proximité avec whack (frapper) que le double « a » cherchait à éviter. Les deux coexistent à l'heure actuelle. Cette danse est intimement liée à une culture de survie et d'affirmation : dans un contexte d'homophobie et de racisme structurels, le corps devient un espace de liberté totale. Cette histoire porte aussi une perte massive : dans les années 1980, l'épidémie de sida a décimé la communauté fondatrice du w*acking. La quasi-totalité des pionnier-es sont mort-es de la maladie ou de violences, laissant Viktor Manoel comme l'un des rares survivants de cette première génération.

Le style circule au-delà de Los Angeles dès les années 1970-80, porté par Tyrone Proctor via les tournées de Soul Train, puis se diffuse au Canada et en Europe à partir de la fin des années 1990. Sa résurgence dans les années 2000 (Proctor, Manoel, Archie Burnett et d'autres) s'accompagne d'un travail de réappropriation historique, pour que cette circulation internationale ne se fasse pas au prix de l'effacement de ses origines.

WHACK

De l'anglais « to whack » : frapper avec force.

Mouvement-signature du style : coup de bras rapide et sec depuis l'épaule, bras tendu. Peut être dirigé vers le bas, le côté ou vers un adversaire symbolique. Le geste puise son inspiration dans les films muets et les expressions exagérées de leurs actrices et acteurs — l'extravagance et le sens du dramatique y trouvent une vitrine.

En pratique : le whack est un geste d'affirmation, pas seulement une technique.

POSE

Moment d'arrêt dans lequel le-la danseur-se incarne un personnage ou une émotion avec une force théâtrale maximale. La pose est narrative : elle raconte.

En pratique : enseigner la pose sans son contexte queer et politique — affirmation de soi dans un espace hostile — risque de la vider de sens.

PUNKING

Terme originel et antérieur au mot w*acking, utilisé par les communautés queer de Los Angeles dans les années 1960-70 pour désigner ces mêmes gestes libérateurs de bras. Le terme w*acking s'est progressivement imposé, mais celui de punking reste en usage chez les pionniers.

En pratique : connaître le terme punking reconnaît la profondeur historique du style et honore les personnes qui l'ont nommé avant que w*acking ne se généralise.

DIPPING

Mouvement de torsion du bas du corps, souvent accompagné d'une descente ou d'un jeu de hanches. Associé aux musiques disco et Hustle Beats.

En pratique : le dipping invite à une conscience du bas du corps souvent peu travaillée dans le w*acking.

SPINS

Tours et rotations intégrés entre les whacks et les poses, apportant fluidité et transition entre les temps forts du mouvement.

En pratique : les spins ne sont pas de simples liaisons décoratives : ils préparent l'accent du whack ou de la pose suivante, et participent à la théâtralité du style.

MUSICALITÉ (W*ACKING)

Capacité à synchroniser précisément les whacks, poses et pas sur les accents de la musique disco ou funk, souvent en anticipant les breaks.

En pratique : le w*acking se juge autant sur la musicalité que sur l'amplitude du geste — un whack mal placé rythmiquement perd sa force, même correctement exécuté.

Repères pour les usages professionnels

- Orthographe : w*acking / whacking / waacking
- Distinguer w*acking (style propre, culture queer des années 1970) et « bras w*acking » (usage générique souvent décontextualisé)
- Faire valider par les artistes concerné-es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Être attentif-ve à l'homophobie ou aux micro-agressions que peuvent rencontrer les artistes au sein même des équipes d'accueil, y compris dans des structures se présentant comme progressistes
- Veiller à la présence de personnes formées à l'accueil de publics LGBTQIA+ dans les équipes, en cas de résidence ou d'atelier
- Ne pas enseigner la pose ou le whack hors de leur contexte : la dimension queer et politique du style est constitutive, pas un supplément d'information

HOUSE DANCE

5

Repères historiques et culturels

La house naît dans des clubs où se retrouvent des publics noirs, latinos et gays largement exclus d'autres espaces de sociabilité nocturne — le Warehouse, où le DJ Frankie Knuckles développe le son fondateur à partir de 1977, en est l'exemple le plus documenté, un lieu pensé comme refuge autant que comme piste de danse. La Disco Demolition Night de 1979, où des milliers de disques disco sont détruits publiquement lors d'un événement sportif à Chicago, illustre avec une brutalité presque littérale le rejet dont ces publics faisaient l'objet : le disco y est attaqué en partie précisément parce qu'il est associé aux corps noirs et queer qui le dansaient. La house naît de ce rejet même, en reconstruisant ailleurs, à l'abri des regards hostiles, un espace musical et chorégraphique qui n'appartient qu'à celles et ceux qui l'ont créé.

La house dance est indissociable de la house music — rythme 4/4, basse profonde, vocals gospel ou soul — et d'une expérience collective intense. Elle valorise la connexion au sol, la fluidité et la relation aux autres danseur·ses. Le jack, ce balancement continu du buste propulsé par le bassin, évoque autant une communion presque spirituelle qu'un simple pas de danse technique — plusieurs pratiquant·es la comparent explicitement à une expérience quasi religieuse, un état de transe où le corps individuel se dissout dans le mouvement du groupe.

Une génération de danseur·ses structure ce vocabulaire à New York dans les années 1980-90 : Ejoy Wilson et Brian « Footwork » Green en formalisent la technique, tandis que Marjory Smarth, danseuse haïtienne arrivée enfant à New York, y intègre des éléments de danse haïtienne — rappel que le style porte aussi une filiation africaine et caribéenne souvent minorée dans les récits centrés uniquement sur les seuls clubs de New York et de Chicago. Cette double filiation — le club gay noir et latino d'un côté, les danses de la diaspora caribéenne de l'autre — fait de la house un espace rare où plusieurs histoires de marginalisation se croisent sans se confondre, chacune apportant sa propre grammaire corporelle à un même socle rythmique.

JACK

Mouvement central de la house dance : oscillation du buste d'avant en arrière, propulsée par le bassin. Le jack est à la fois un état corporel et une façon d'être dans la musique.

En pratique : le jack est la porte d'entrée de la house. Avant toute technique, inviter chaque danseur-se à trouver son propre jack.

FOOTWORK (HOUSE)

Travail rapide des jambes proche du sol, avec des pas croisés, circulaires, syncopés. La connexion au sol est primordiale.

En pratique : distinct du footwork en breakin' : ne pas confondre les deux pratiques même si le terme est partagé.

SKATE

Glissement des pieds sur le sol, évoquant le patin à glace. Mouvement fluide qui joue avec la surface.

En pratique : enseigne la légèreté et le transfert de poids.

LOFTING

Mouvements aériens, sauts, élévations intégrées dans la danse house. Associés à un sentiment de liberté et d'extase.

En pratique : introduit la verticalité dans une danse très ancrée. Travailler la préparation et la réception avant la hauteur.

LOOSE LEGS

Technique de jambes relâchées et fluides, où les genoux et les hanches absorbent le rythme sans rigidité. Terme codifié par les danseur·ses de house new-yorkais·es.

En pratique : contraste avec la précision saccadée d'autres styles (popping, w*acking) : ici, le relâchement musculaire est recherché, pas la tension.

FARMER

Mouvement de jambes inspiré des danses africaines et du travail agricole mimé, intégrant de larges pas et un ancrage marqué au sol.

En pratique : rappelle que la house dance puise directement dans les danses africaines et caribéennes, souvent effacées des récits centrés sur les seuls clubs de Chicago et New York.

Repères pour les usages professionnels

- La house dance n'appartient pas aux danses hip hop au sens strict : elle constitue sa propre catégorie artistique et culturelle
- Faire valider par les artistes concerné·es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Veiller à ce que l'origine populaire et communautaire de la house dance ne soit pas source de mépris de classe implicite dans les échanges avec les équipes de production
- L'expérience du club est un référent pédagogique à ne pas effacer : lumière, son fort, corps proches, transe collective

6

Repères historiques et culturels

La musique électronique sur laquelle l'électro se danse — techno, jungle, drum and bass — est internationale. La danse électro, elle, est présentée par ses pionnier-es comme née en France — un cas unique parmi les danses de ce guide, toutes autrement originaires des États-Unis ou de Jamaïque. Un geste chorégraphique original, forgé dans les clubs parisiens et de proche banlieue au début des années 2000, inspiré du voguing, du locking, de la house et du popping, adapté au rythme de l'electro house.

En 2002, Alexandre Barouzdin et Cyril Blanc organisent au club Metropolis (Rungis) les soirées « Tecktonik Killer », dans le cadre de leur projet Tecktonik Events, pour promouvoir deux styles musicaux venus de Belgique et des Pays-Bas : le hardstyle et le jumpstyle. Tecktonik reste le nom de leur marque événementielle et commerciale — jamais celui de la danse elle-même. La danse se popularise par le bouche-à-oreille, les vidéos en ligne, puis la Techno Parade 2007 à Paris.

Le mouvement traverse ensuite une phase de mise en lumière médiatique intense puis de moquerie, avant qu'une nouvelle génération de danseur-ses ne poursuive le travail de reconnaissance et de transmission. La compagnie MazelFreten, fondée par Brandon « Miel » Masele et Laura Defretin, en est aujourd'hui l'une des figures marquantes. Brandon Masele crée aussi en 2020 La Planke, formation dédiée à transmettre l'électro à une nouvelle génération de danseur-ses.

SHUFFLE

Mouvement de base de l'électro : glissement des pieds en croisé, souvent sur des tempos très rapides. Peut être exécuté avec différentes variations (running man, T-step...).

En pratique : travaille la vitesse de pieds et la décontraction.

Commencer lentement, segmenter les appuis.

JUMPSTYLE

Style caractérisé par des sauts et des coups de pieds alternés vers l'arrière, sur des musiques hardstyle ou gabber.

En pratique : développe la résistance physique et la coordination. Attention aux chocs articulaires.

RUNNING MAN

Pas de shuffle consistant à mimer une course sur place, un pied glissant vers l'arrière pendant que l'autre se lève, en alternance rapide.

En pratique : un des mouvements de base les plus reconnaissables du shuffle — souvent la première variation enseignée aux débutant·es.

T — STEP

Variation du shuffle où les pieds dessinent des angles rappelant la lettre T, avec des changements d'appui rapides et précis.

En pratique : Travaille la précision des appuis et la vitesse d'exécution, deux qualités centrales dans l'évaluation entre danseur·ses d'électro.

FLOW

Qualité de continuité et de fluidité dans l'enchaînement des mouvements. Un-e danseur-se avec du flow ne « coupe » jamais.

En pratique : souvent opposé à la « liste de moves ».

TECKTONIK

Marque déposée créée en 2000 par Cyril Blanc et Alexandre Barouzdin, propriétaires du club parisien Metropolis — qui a donné son nom à un style de danse caractérisé par des mouvements de bras anguleux et rapides, sous influences w*acking et popping.

En pratique : le fait que la Tecktonik soit une marque et non une danse illustre la captation commerciale de pratiques autodidactes. Elle a suscité des débats sur l'appropriation et la légitimité underground.

Repères pour les usages professionnels

- L'électro est souvent absent des cartographies institutionnelles de la danse — le nommer permet de reconnaître une culture vivante
- Solliciter des interlocuteur·ices issu·es de la scène électro elle-même pour la programmation, plutôt que de s'appuyer uniquement sur des relais médiatiques extérieurs
- Faire valider par les artistes concerné·es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Veiller, dans la communication, à éviter le ton moqueur parfois associé historiquement à la Tecktonik dans les médias des années 2000
- Rester vigilant·e face à la condescendance parfois persistante envers l'électro, héritée de sa moquerie médiatique passée, qui peut se traduire par des remarques dépréciatives en coulisses
- La transmission par internet et la vidéo sont constitutives de cette discipline : les valoriser comme modes légitimes d'apprentissage

Repères historiques et culturels

Le voguing naît d'un rejet précis et solidement documenté : en 1967, Crystal LaBeija dénonce publiquement, devant les caméras, le racisme du jury d'un concours de beauté drag où elle n'obtient qu'une place de dauphine largement jugée injuste par les personnes présentes. Ce moment de rupture la pousse à fonder sa propre maison et son propre système de compétition, réservé aux personnes noires et latinas systématiquement désavantagées dans des concours dominés par des critères de beauté blancs. Ce geste précis de sécession donne naissance au système des houses tel qu'il existe aujourd'hui : une réponse structurelle et durable à l'exclusion, construite simultanément comme famille de substitution et comme espace de compétition légitime.

Le voguing lui-même — ces poses figées inspirées directement des magazines de mode — retourne avec ironie l'esthétique d'un monde, celui de la mode blanche et cisgenre dominante, qui excluait justement les corps qui allaient se l'approprier et la transformer en langage de résistance. Chaque pose devient ainsi une double déclaration : maîtriser les codes qui excluaient, et les retourner à son avantage dans ces propres espaces de danse, devant son propre jury.

Le voguing est l'une des pratiques chorégraphiques constitutives de la scène ballroom mais n'en est pas le résumé. Les cultures ballroom englobent des modes de vie, des structures sociales, des formes de compétition multiples, une langue vernaculaire propre et une histoire politique dense. Réduire la ballroom au voguing efface la majorité de ce qui la constitue.

Réduire cette histoire au seul geste chorégraphique visible sur scène revient à perdre de vue qu'elle relève d'abord et avant tout d'une architecture sociale : comment une communauté rejetée par les institutions existantes construit, de toutes pièces et avec les moyens du bord, ses propres institutions de reconnaissance, de protection et de transmission intergénérationnelle — un modèle qui inspirera bien au-delà du seul monde de la danse.

VOGUE

Forme de danse compétitive inspirée des poses de magazine Vogue. Se divise en trois grandes catégories : Old Way, New Way, Vogue Femme.

En pratique : ne pas réduire le voguing à une esthétique pop.

Enseigner son histoire : qui l'a créé, dans quel contexte de survie, avec quelles intentions.

OLD WAY / NEW WAY

Old Way : premier style de voguing, né dans les années 1970-80 — lignes géométriques, poses angulaires. New Way : style apparu dans les années 1990, contorsions et articulations extrêmes, plus athlétique et spectaculaire.

En pratique : ne pas hiérarchiser les deux styles : chacun a ses propres exigences techniques et sa propre esthétique.

VOGUE FEMME

Catégorie très féminine et fluide du voguing, valorisant la grâce, la séduction, la douceur et l'extravagance. Comprend runway, duckwalk, death drop, hair et hands performance.

En pratique : death drop : chute dramatique terminée au sol en grand écart. Duckwalk : déplacement accroupi sur les talons ou la pointe des pieds — signature du voguing.

SHADE / READ

Shade : insulte ou critique subtile adressée devant un public. Read : critique directe et acérée, forme de joute verbale codée et consensuelle, plus directe que la shade.

En pratique : ces outils de performance orale ne doivent jamais être utilisés comme vecteur de blessure réelle en contexte pédagogique.

SERVE

Offrir, présenter, incarner quelque chose avec intensité et conviction totale. « Serve looks » : incarner une esthétique à fond.

En pratique : désigne l'intention totale, l'investissement complet — un des mots les plus utiles en pédagogie chorégraphique.

HOUSE

House : famille choisie au sein de la culture ball, dirigée par une Mother et un Father (House of Ninja, House of LaBeija...).

En pratique : la house illustre comment des communautés marginalisées construisent leurs propres systèmes de soin et de transmission.

CATEGORY

Category : catégorie de compétition définissant les critères d'évaluation.

Repères pour les usages professionnels

- Ne pas programmer du voguing sans son contexte : la ballroom est un écosystème complet, pas un style chorégraphique détaché
- Favoriser la programmation d'artistes issu-es des houses et de la transmission directe
- Prévoir, dans les conditions d'accueil, l'accès à des vestiaires et sanitaires non genrés ou adaptés aux besoins des artistes trans et non-binaires
- Faire valider par les artistes concerné-es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Être particulièrement attentif-ve à la transphobie et à l'homophobie que peuvent rencontrer les artistes, y compris de façon indirecte (mégenrage, questions intrusives, remarques déplacées) au sein des équipes d'accueil
- La culture ball est un patrimoine vivant LGBTQIA+ noire et latino, à reconnaître comme telle dans les politiques culturelles



Repères historiques et culturels

Le dancehall émerge en Jamaïque à la fin des années 1990 comme évolution du reggae, dans un contexte de crise économique et de polarisation politique intense entre les deux grands partis jamaïcains. Les quartiers où naît cette culture — souvent des garrison communities, fiefs électoraux marqués par des violences récurrentes — trouvent dans la danse et le sound system un espace d'expression qui échappe, au moins temporairement, à cette violence structurelle : le clash entre systèmes rivaux rejoue sur le terrain musical une rivalité qui, ailleurs, se joue dans la rue.

La danse y est un langage aussi politique qu'esthétique. Chaque nouveau mouvement — souvent inventé et nommé par un seul danseur, comme le veut la tradition du style — devient un objet de fierté collective autant qu'une signature individuelle. Gerald « Bogle » Levy, né à Trench Town et assassiné en 2005, en reste la figure la plus emblématique : ses créations, immortalisées dans les morceaux d'artistes comme Buju Banton ou Beenie Man, illustrent cette économie de la reconnaissance où le geste chorégraphique circule et s'inscrit dans la mémoire collective par la musique — à l'inverse d'autres cultures de danse où le mouvement reste plus anonyme. D'autres figures prolongent cette lignée, comme John Hype, qui partage avec Bogle une rivalité créative stimulante, ou Ding Dong (Kemar Ottey), repéré par Bogle lui-même avant de fonder son propre crew, les Ravers Clavers, et de devenir à son tour une référence du genre. En France et en Europe, le dancehall s'implante à partir des années 1990 via les diasporas caribéennes et africaines. Sa circulation pose une question propre aux danses diasporiques : comment une pratique née d'une histoire politique très située (celle de la Jamaïque post-indépendance) continue-t-elle de faire sens une fois déplacée dans un tout autre contexte social ? La double appartenance, locale et transnationale, reste constitutive de la pratique telle qu'elle existe aujourd'hui.

RIDDIM

Terme jamaïcain désignant le rythme instrumental sur lequel rappeur·ses, chanteur·ses et danseur·ses performent. Le riddim est la colonne vertébrale de la culture dancehall.

En pratique : en danse, chaque riddim appelle des mouvements spécifiques — comprendre le riddim, c'est saisir pourquoi le corps répond avant même que la tête ne décide.

LINK

Mouvement de base du dancehall : ondulation du bassin, souvent en réponse directe au riddim. Point de départ de la grande majorité des combinaisons.

En pratique : comme le jack en house dance, le link est un état autant qu'un mouvement.

70 — DANCEHALL

DUTTY WINE

Mouvement caractéristique du dancehall féminin : rotation intense de la tête et des épaules, combinée à un travail de hanches. Très codifié.

En pratique : représente une affirmation de la féminité et de la sensualité — ne pas le réduire à une performance spectaculaire.

71 — GLOSSAIRE

BOGLE

Pas fondateur du dancehall, créé par le danseur jamaïcain Gerald Levy dit Bogle (1964-2005), figure légendaire de la culture dancehall.

En pratique : nommer Bogle revient à nommer une généalogie.

SOUND SYSTEM

Dispositif de sono mobile constitué d'enceintes puissantes, de platines et d'un sélecteur (DJ) — infrastructure sociale et musicale sur laquelle la culture jamaïcaine s'est construite.

En pratique : comprendre le sound system éclaire pourquoi la danse dancehall répond collectivement à une musique collective.

CLASH

Confrontation musicale entre deux sound systems rivaux, qui s'affrontent en direct devant un public en jouant leurs meilleurs morceaux et exclusivités. Préfigure la logique du battle en danse.

En pratique : le clash structure une bonne partie de la culture dancehall : gagner ou perdre s'y joue devant témoins, dans l'instant, sans retour en arrière possible.

Repères pour les usages professionnels

- Ne pas amalgamer dancehall, afrobeats et afrodance : ce sont des cultures distinctes
- Le dancehall en France est porté par des artistes ayant développé un style propre — les identifier et les nommer
- Faire valider par les artistes concerné-es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Être attentif-ve aux préjugés racistes ou aux amalgames (violence, hypersexualisation) parfois projetés sur les artistes par méconnaissance de la culture
- La question de la catégorie englobante (afrodescendant-es, diaspora...) est un débat ouvert à interroger avec les artistes concerné-es



Repères historiques et culturels

Le krump naît dans un South Central marqué durablement par les émeutes de 1965 et de 1992, cette dernière déclenchée par l'acquittement des policiers filmés en train de battre Rodney King — un événement qui cristallise des décennies de tension raciale et de violence policière systémique dans ces quartiers. Le clowning de Tommy the Clown, né dans ce contexte précis, propose une alternative concrète et tangible à l'engagement dans les gangs : danser en costume de clown lors d'anniversaires d'enfants plutôt que de se battre dans la rue, transformer un besoin d'appartenance en pratique artistique encadrée plutôt qu'en risque de violence.

Le krump en est l'évolution plus sombre et plus intense, portée notamment par Tight Eyez et Big Mijo — un exutoire direct à la rage et à la douleur accumulées, qui ne bascule jamais dans la violence réelle qu'il canalise et sublime plutôt qu'il ne la réprime. L'acronyme même du mot — Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise — inscrit cette catharsis dans un registre spirituel explicite et assumé : le krump ne se contente pas de sublimer la colère en mouvement esthétique, il la met délibérément au service d'une forme de prière incarnée. Cette dimension spirituelle n'est pas un habillage a posteriori : elle est constitutive de la pratique dès son origine, dans des quartiers où les églises et les gangs se disputaient déjà l'adhésion d'une jeunesse en quête de sens et d'appartenance. Le krump propose une troisième voie, ni institution religieuse ni structure de rue, mais un espace où l'intensité corporelle devient elle-même une forme de transcendance.

STOMP

Frappe puissante du pied au sol. Un des éléments fondateurs du krump — ancre le danseur dans le sol, affirme sa présence, libère une énergie accumulée.

En pratique : à enseigner avec soin physique et émotionnel.

CHEST POP / ARM SWING

Chest pop : contraction explosive de la poitrine propulsant les bras vers l'extérieur. Arm swing : balancement puissant des bras, créant une énergie centrifuge.

En pratique : ces gestes naissent d'un état.

BUCK

Terme désignant à la fois un niveau d'intensité maximum dans le krump et une figure : le Buck incarne cette intensité de façon exemplaire.

En pratique : une question utile dans n'importe quel style : qu'est-ce que ça veut dire donner tout, lâcher le contrôle tout en restant dans la forme ?

JAB

Coup de poing ou de bras rapide et tendu vers l'avant, exécuté avec force et précision. Élément fondamental du vocabulaire krump, souvent combiné aux chest pops et aux arm swings.

En pratique : le jab canalise une énergie offensive sans jamais toucher l'autre — voilà tout l'enjeu du krump : rendre visible une intensité qui ne bascule pas dans la violence réelle.

SESSION

La session est l'espace de pratique collective du krump.

En pratique : le krump n'est pas une pratique solitaire, même quand il semble individuel.

CLOWNING

Style précurseur du krump, créé par Tommy the Clown à Los Angeles dans les années 1990. Plus festif et coloré, il partage la dimension de rue et d'expression émotionnelle intense.

En pratique : mentionner le clowning permet de donner une généalogie au krump.

Repères pour les usages professionnels

- Prévoir un cadre de sécurité physique et émotionnelle avant tout atelier en contexte pédagogique : le krump peut libérer des émotions fortes
- Ne pas programmer le krump uniquement comme spectacle de virtuosité ou d'agressivité : sa dimension spirituelle et cathartique est constitutive de sa pratique
- Anticiper un temps d'échange après la représentation pour permettre au public de resituer la dimension spirituelle et cathartique du style
- Ne pas exiger des danseur-ses krump un format calibré sur les codes de la danse contemporaine (durée, neutralité affective) qui neutraliserait ce qui fait la spécificité du style
- Faire valider par les artistes concerné-es les textes de communication, visuels et dossiers avant diffusion
- Être attentif-ve à ne pas psychiatriser ou pathologiser l'intensité émotionnelle du krump, qui peut être mal interprétée par des équipes non familières avec cette discipline
- Les figures fondatrices — Tommy the Clown, Tight Eyez, Lil C, Buck — méritent d'être nommées

TABLEAU COMPARATIF

Ce tableau synthétise les grandes dimensions de chaque culture. Il ne vise pas à réduire mais à faciliter la mise en relation.

	Origine	Communauté
Dancehall	Jamaïque · 1960s / France 1990s	Diaspora jamaïcaine
Locking	Los Angeles · 1970	Afro-américaine
Popping	Fresno, Californie · 1977	Afro-américaine
W*acking	Los Angeles · 1970s	Queer, Afro-américaine, Latino
Hip Hop	Bronx, NY · 1970s	Afro-américaine, Latino
Voguing	Harlem, NY · 1970-80s	LGBTQIA+ noir-es, Latino
House dance	Chicago / NY · 1970-80s	Afro-américaine, Latino
Krump	Los Angeles · 2000s	Afro-américaine
Électro	France · 1990-2000s	Jeunesse, divers

Lieu	Transmission	Valeur centrale	Mot-clé
Sound systems, clubs, rue	Orale, sound system, vidéo	Liberté, énergie, identité	Riddim / Link
Rue, clubs, shows, battles	Directe, shows, vidéos	Présence, théâtralité, communauté	Lock / Attitude
Rue, clubs, shows, battles	Directe, transmission nominative	Précision, contrôle, mémoire	Hit / Pop
Clubs, battles, scène	Directe, figures-maitres	Affirmation de soi	Serve / Pose
Rue, salle, battle	Orale, cypher, battle, crew	Respect, foundation, appartenance	Foundation
Balls	Houses, Mother/ Father	Excellence, appartenance	Category / Serve
Clubs underground	Club, communauté	Groove, communauté, joie	Jack / Feel
Rue, église, battle	Communautaire, spirituelle	Catharsis, foi, rage créatrice	Stomp / Buck
Raves, internet	Internet, autodidaxie	Précision, jeu, liberté	Flow / Précision

RED FLAGS

Red flag	À préférer
Danses urbaines	Le nom propre de chaque pratique
Breakdance	Breaking / Breakin' / Break
Hip hop contemporain	Danses hip hop / danse
La battle	Le battle
Cultures urbaines	Cultures hip hop / cultures club
Funk style (singulier)	Funk styles (pluriel)
New style	Hip hop freestyle
Tecktonik (comme synonyme d'électro)	Danse électro / électro
Voguing (comme synonyme de toute la ballroom)	Ballroom / cultures ballroom
Dancehall confondu avec le reggae	Dancehall
Rattachement par défaut à la jeunesse	Nommer l'artiste et son parcours
Labelliser « hip hop » ce qui n'en est pas	Nommer chaque discipline par son nom propre

Ces termes doivent alerter : leur usage signale souvent une méconnaissance ou une décontextualisation des pratiques. Ce tableau est un outil de référence rapide pour les équipes de communication, les programmeur·ices et les partenaires institutionnels.

Pourquoi
Terme produit de l'extérieur, rejeté par la majorité des artistes et danseur·ses. Vide de sens précis, il reconduit une hiérarchie au profit d'une histoire dominante.
Terme issu d'une appropriation commerciale par les médias (The Voice Journal, 1981). Les danseur·ses disent breaking ou breakin' ou, en France, break.
Pléonasme qui ne définit rien et crée une difficulté de lecture supplémentaire.
Même si l'anglicisme rend le pronom complexe, l'usage pour les cultures concernées est masculin.
Même raisonnement que pour « danses urbaines ». Une contre-culture ne cherche pas à se mouler dans son environnement urbain, mais à le questionner.
Le terme désigne un corpus de styles distincts (locking, popping...), pas une pratique unique.
Terme daté et vague, tend à disparaître au profit d'une description plus précise des pratiques.
La Tecktonik est une marque déposée qui a capté une part seulement de la danse électro. L'utiliser comme synonyme efface tout ce qui existe autour et après elle.
Le voguing est une pratique constitutive des cultures ballroom, pas leur résumé. Les réduire l'une à l'autre efface la majorité de ce qui les constitue.
Deux genres musicaux et chorégraphiques distincts malgré une filiation directe. Amalgame fréquent dans la presse et les programmations.
Ces danses ont 50 ans d'histoire et des artistes de tous âges. Sauf si les spectacles accueillent le spécifient, les enfermer par défaut dans une adresse « jeunesse » efface leur profondeur historique.
La house dance, le w*acking, le voguing, le dancehall ou encore le krump appartiennent à des cultures autonomes et ne sont pas des sous-catégories du hip hop. Les y rattacher par défaut efface leurs origines et leurs communautés propres.

Ressources

Films et documentaires

Documentaires

- Livingston, J. (1990). *Paris Is Burning*. Academy Entertainment — sur les cultures ballroom
- Jordenö, S. (2016). *Kiki*. Sundance Selects — la scène ballroom new-yorkaise contemporaine, 25 ans après *Paris Is Burning*
- Israel, I. (2002). *The Freshest Kids: A History of the B-Boy*. QD3 Entertainment — histoire du breakin'
- Silver, T. (1983). *Style Wars*. Public Art Films — document fondateur sur le graffiti, le breaking et le rap new-yorkais, avec le Rock Steady Crew
- LaChapelle, D. (2005). *Rize*. Lions Gate Films — clowning et krump à Los Angeles
- Busch, W. (2006). *How Do I Look*. Art From The Heart — cultures ballroom
- Schoo, S., & Nichols, M. (2013). *Flex Is Kings*. Street Level Productions — flex / lite feet à Brooklyn
- Stora, R. (2017). *Les Promesses du sol*. Darjeeling / Arte France — série documentaire sur la scène hip hop parisienne
- Stora, R. (2025). *Les Corps électriques*. Arte France — retour à la danse hip hop et récit de filiation
- Phil, L., & Getti, M. (2026). *Rebonds* — Une épopée de la danse électro. Arte France / Zorba Production — histoire de la danse électro et de la Tecktonik en France, avec Brandon Masele dit Miel

Films de fiction

- Ahearn, C. (1983). *Wild Style*. First Run Features — premier film sur la culture hip hop
- Lathan, S. (1984). *Beat Street*. Orion Pictures
- Silberg, J. (1984). *Breakin'*. Cannon Films

Séries

- Murphy, R., Falchuk, B., & Canals, S. (2018-2021). *POSE*. FX Productions — fiction sur les cultures ballroom new-yorkaises des années 1980-90
- Luhrmann, B., & Guirgis, S. A. (créateurs). (2016-2017). *The Get Down*. Netflix — fiction sur la naissance du hip hop et du disco dans le South Bronx des années 1970
- Quillévéré, K., & Cisterne, H. (2022). *Le Monde de demain*. Mandarin Télévision — aux origines du hip hop français (NTM, Dee Nasty)
- De Longeville, T. *DJ Mehdi*. 360 Créative — figure centrale de la scène électronique française

Ressource complémentaire : les archives de *Soul Train* (1971-2006), émission télévisée américaine, constituent un fonds historique de référence pour observer en images le locking, le popping et le w*acking à leurs débuts.

Ouvrages de référence

- Schloss, J. G. (2009). *Foundation : B-boys, B-girls and hip-hop culture in New York*. Oxford University Press. — breakin' et transmission
- Guzmán-Sánchez, T. (2012). *Underground Dance Masters : Final History of a Forgotten Era*. Praeger. — histoire du popping, du locking et des funk styles
- Bailey, M. M. (2013). *Butch queens up in pumps : Gender, performance, and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press. — cultures ballroom
- Lawrence, T. (2003). *Love saves the day : A history of American dance music culture*. Duke University Press. — house music et club culture
- Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brouwer. — référence francophone fondatrice

Ce document est produit par le Collectif FAIR-E / Centre
Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne.
Partagé sous licence Creative Commons CC BY-SA.



Design graphic : BURO-GDS
Impression : Média Graphic
Impression et Dépôt légal : octobre 2026
ISBN : 979-10-90061-20-0