

**Mémoire de fin d'études : "Le hip-hop : des formes d'expressions et d'usage des espaces contemporains. La place pour le danseur hip-hop dans l'espace public liégeois."**

**Auteur :** Ilbayi, Ozan

**Promoteur(s) :** Tieleman, David; Dawans, Stephane

**Faculté :** Faculté d'Architecture

**Diplôme :** Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

**Année académique :** 2018-2019

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/6940>

---

*Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



Université de Liège - Faculté d'Architecture

# LE HIP-HOP : DES FORMES D'EXPRESSIONS ET D'USAGES DES ESPACES CONTEMPORAINS.

La place pour les danseurs hip-hop dans l'espace public liégeois.

Travail de fin d'études présenté par Ozan ILBAYI en vue de l'obtention du grade de  
Master en Architecture

Sous la direction de Stéphane DAWANS et David TIELMAN

Année académique 2018-2019

Axe(s) de recherche : Art d'urbain



## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	5
<b>Première partie - La contextualisation du phénomène artistique</b> .....	9
1. Introduction à la danse urbaine .....	9
2. La genèse du hip-hop .....	12
2.1 L'émergence du hip-hop	
2.2 Contexte socio-culturel	
2.3 Subculture de la jeunesse	
2.4 Contexte architecturale	
2.5 Les piliers fondateurs de la culture hip-hop	
2.6 Le « debout » et le « sol »	
3. Des Etats-Unis en Belgique .....	17
4. La danse hip-hop dans la ville contemporaine .....	18
4.1 L'art de l'antipatrimoine	
4.1.1 L'exemple du « 5 Pointz » à New-York	
5. Aujourd'hui, dans la ville de Liège .....	20
5.1 Les lieux propices à la pratique	
5.2 Les « crews » hip-hop liégeois	
5.3 Les collectifs officiel	
6. L'art contemporain et la ville .....	24
6.1 Définitions générales	
6.1.1 La ville	
6.1.2 L'art contemporain et l'explosion des styles	
6.1.3 De l'urbain au spectacle	
6.1.4 L'espace public	
6.1.5 L'espace public comme lieu du jeu	
6.1.6 Un « Droit à la Ville »	
6.1.7 Un espace appropriable	
6.1.8 La théorie des contre-espaces	

<b>Deuxième partie - Les études sur le terrain</b> .....	42
1. L'identification des danseurs hip-hop .....	43
1.2 Les danseurs liégeois « Cali » et « South-Baby »	
1.3 Les danseurs liégeois « Buster », « Narko » et « Xtophe »	
1.4 Les danseurs liégeois « Prizon Break Rocker'z »	
1.5 Les danseurs verviétois « Base » et « Zo »	
1.6 Le « Under The Bridge » à Angleur	
2. La cartographie des lieux de pratique « outside » liégeois.....	71
2.1 Apport photographique	
3. La cartographie des lieux de pratique « officiels » liégeois .....	75
3.1 Apport photographique	
4. Les services de sécurité de la SNCB : Le Sécurail .....	78
4.1 Titre relatif à l'Obligation du public et des voyageurs	
4.2 Les sanctions	
4.3 Le règlement de Police	
5. Le service de la culture.....	83
<b>Troisième partie - L'analyse des études sur le terrain</b> .....	88
1. Analyse cartographique .....	89
1.1 Les lieux de pratique « outside »	
1.2 Les lieux de pratique « officiel »	
2. L'affectation académique de la pratique .....	97
3. Les mobiles artistiques .....	99
3.1 Le besoin de se sentir exister	
3.2 Le besoin d'explorer l'espace	
3.3 Le besoin de défier l'espace	
3.4 Le besoin d'appartenance	
3.5 Le besoin de provocation et de révolte	
4. La démarche artistique du danseur « outside » .....	101
4.1 La passion pour une forme d'art	

4.2 L'intérêt de la typologie des lieux	
4.3 La symbolique du lieu	
4.4 Les processus de spatialisation dans l'espace public	
<b>5. Conclusion</b> .....	107
<b>Références bibliographiques</b> .....	119
<b>Remerciements</b> .....	123
<b>Annexes</b> .....	124
1. La retranscription des interviews des artistes .....	124
1.1 Les danseurs liégeois « Cali » et « South-Baby »	
1.2 Les danseurs liégeois « Narko », « Buster » et « Xtophe »	
1.3 Les danseurs liégeois « Prizon-Break-Rocker'z »	
1.4 Les danseurs vervietoises « Base » et « Zo »	
2. La retranscription des interviews des services de sécurité. ....	169
2.1 La retranscription de l'interview avec l'agent du service de sécurité Sécurail « Fabrice ».	
3. La retranscription de l'interview auprès de la Ville de Liège .....	180
2.2 Monsieur l'échevin BASOMBOLI Thierry	
<b>Lexique</b> .....	188

En 1970, dans le Bronx, émergeait un contre mouvement d'opposition en réaction aux conditions d'existence particulièrement difficiles et violentes des Afro-Américains aux Etats-Unis. Comme le revendiquait l'un de ses pionniers, Afrika Bambaataa, « *les appétences nationalistes noires du mouvement hip-hop surgissant dans les ghettos de New-York furent approuvées* » (Henderson, 1996, 311). Un mouvement culturel aux multiples facettes est né, animé en grande partie par la jeunesse noire et latino-américaine embrassant des disciplines distinctes : le hip-hop. Ses adeptes la définissent comme étant une « culture », une « communauté » ou un « esprit ». Selon David Lepoutre, il s'agit de « [...] *la forme la plus achevée et la plus cohérente de la 'culture cultivée' issue de la culture des rues des grands ensembles.* » (Lepoutre, 2001, 404). Cette culture urbaine se désigne comme étant une *subculture* se constituant de quatre « éléments stylistiques » : le rap (*emceeing*), le *deejaying* (composé du *turntablism* et du *beatmaking*), la danse (*breakdance* ou *bboying*) et le graff (*graffiti*). Ces quatre disciplines, distinctes dans leur forme et touchant un public différent connaîtront à l'avenir des parcours distincts.

Dans leur développement successif et chronologique, l'émergence de la musique hip-hop innovée par le pionnier DJ Kool Herc fut la condition nécessaire pour créer le véritable « corps » de la culture (Chang, 2007). De cette innovation émergera la danse hip-hop dite du « debout » ou du « sol » également connue sous l'appellation de *breakdancing*. Cette danse se décrit traditionnellement comme étant une combinaison entre la *Capoeira*, la gymnastique et les arts martiaux d'où ses mouvements de pieds rapides en position debout, puis accroupie au sol, et enchainant des mouvements acrobatiques et circulaires pour finir dans une positions figée dans l'espace. Elle s'invente principalement dans les grandes villes et cités cosmopolites façonnées par les vagues de déportation et d'immigration. Progressivement, elle se répandra internationalement jusqu'à devenir une « *culture de revendication urbaine* » conséquente qui mobilisera de

nombreuses personnes aux ambitions diverses et provenant de milieux bien différents. Aujourd'hui, la danse hip-hop s'invente dans le monde entier si bien que des styles se propagent, « *prennent corps localement* » (Ana Pi, 2000) et génèrent ainsi des communautés, des styles de vie, des « *usages distincts de l'espace public* » (Grafmeyer, 1994) et permettent de s'y faire entendre.

Ces faits nous remémorent constamment la complexité de l'espace contemporain sans cesse sur-investi par de nouvelles formes d'expression artistique diverses et variées. Aujourd'hui, la ville est dotée d'une multitude de pratiques urbaines de formes ou d'occupations plus ou moins violentes si bien qu'une quête identitaire se développe à la recherche constante d'emblèmes et de formes de reconnaissance au sein de la ville. L'artiste questionne, interroge et manifeste son mécontentement. Il remet systématiquement notre spatialité contemporaine en question par l'intermédiaire du jeu, du plaisir, de l'amusement et du défi de la « norme » (Becker, 1985), par l'appropriation d'espaces et infrastructures publics parfois marginalisés auxquels ils donnent un sens et un usage différent.

Néanmoins, si l'on prend par exemple la danse hip-hop, sa pratique n'est pas toujours évidente. L'organisation des entraînements « outside », c'est-à-dire dans l'espace public, étant de l'initiative des artistes les amènent à développer un ensemble de stratégies pour pouvoir mettre en place des « lieux informels » de la pratique de leur art en s'appropriant l'espace public ou semi-public. Toutefois, cette occupation de l'espace public, la méconnaissance ainsi que le taux d'utilisateurs relativement faible de ces « espaces intermédiaires » (Rouilleau-Berger, 1999 : p.14) donnent une mauvaise image à la culture hip-hop dont elle souffre encore aujourd'hui et génèrent des formes de rejet (Quittelier, 2015,1). Ces faits constituent le point de départ de notre réflexion et nous incitent à nous poser différentes questions: Qu'en est-il de l'intégration de cette pratique au sein de la ville de Liège? Les pratiquants de la danse hip-hop peuvent-ils utiliser librement l'espace public? Certains usages sont-ils considérés comme

illégitimes? Si oui, quels sont les dispositifs mis en place pour lutter contre cette illégitimité? L'illégalité du tag et du graffiti étant reconnue, y a t'il des stratégies similaires de rejet de la danse hip-hop? Ce mémoire analysera l'insertion socio-spatiale de la pratique de la danse hip-hop au sein de l'espace public liégeois afin de répondre à la question de recherche suivante : quelle est la place du danseur hip-hop dans l'espace public liégeois?.

Ce mémoire s'interroge sur l'insertion socio-spatiale de la pratique de danse hip-hop au sein de l'espace public liégeois et se subdivisa en trois parties distinctes. La première partie de ce mémoire aura pour objectif de contextualiser le phénomène. En d'autres termes, nous introduirons la thématique par une brève explication de la genèse du hip-hop ayant pour objectif d'aborder des études théoriques et de saisir des définitions concernant la pratique ainsi que les implications identitaires de l'appartenance à cette culture. En outre, nous aborderons diverses études socio-spatiales sur la ville, l'espace public et les diverses réflexions qui lui sont associées.

La seconde partie de ce mémoire abordera les études de terrain auprès des acteurs concernés. Pour se faire, nous opterons pour plusieurs angles d'approches. D'une part, une approche participative auprès des danseurs visant à la familiarisation et l'imprégnation du phénomène et d'autre part, une approche au sein des services de culture de la Ville de Liège et le service de sécurité Securail pour pouvoir dégager des conclusions générales concernant la place qu'occupe cette pratique artistique au sein de la ville. Dans un premier temps, il s'agira de définir et d'identifier les danseurs, de décrire leur première immersion dans la pratique et de mener, en parallèle, différentes observations distanciées ( les cours organisés par des compagnies de danse hip-hop, les écoles de danse, les institutions publiques ). Ensuite, il sera proposé aux danseurs de les accompagner dans l'une ou l'autre immersion en public dans le but de pouvoir plonger dans leurs univers respectifs et de cartographier les lieux de la pratique du hip-hop dans l'espace public liégeois.

Pour terminer, l'analyse de l'ensemble de ces études de terrain prendra la troisième place de ce mémoire au travers duquel nous effectuerons des analyses cartographiques de la pratique et mettrons en évidence certaines caractéristiques essentielles de la pratique tel que le support, les mobiles artistiques et la démarche des danseurs urbains. Pour conclure, elle s'interrogera sur l'avenir de la pratique et la place qu'elle occupe au sein des espaces publics liégeois.

---

*« La ville d'abord mystère, jeu de transparence et de non transparence, c'est cela qui fait sa qualité. De visible et de non visible, quel nœud de volonté suppose qu'il y ait une pluralité de projets qui s'entrecroisent et qui, en se nouant, font de la ville un milieu qui a une capacité productrice et innovatrice dans différents domaines de la vie sociale et collective. »*

*(Jean Rémy, 1998 : 39).*

---

## Première partie

### La contextualisation du phénomène artistique

#### 1. Introduction à la danse urbaine

L'art , quelque soit sa forme, s'est toujours projeté dans la rue et les danses dites « urbaines » n'en font pas autrement. Aujourd'hui, c'est par leurs institutionnalisation et médiatisation progressive que nous les appréhendons sous diverses formes et appellations tant leurs abondances. Bien qu'elles soient différentes dans leur forme, les danses urbaines présentent des similarités dans le fond. Elles font usage de la ville et de ses espaces comme « support » à l'expression de leur art ; la ville étant le lieu essentiel à la mise en place des chorégraphies. Historiquement en opposition avec la norme, ces danses urbaines naissent en réaction à des contraintes d'ordre social, économique ou politique, ce qui leur confère un caractère « révoltant » ou aspirant à une forme de « révolution urbaine » tel que défini par Henri Lefebvre. Les danses urbaines expriment la ville et ses injustices, sa dynamique et ses incohérences par un ensemble de gestes brusques et explosifs défiant les lois de l'équilibre. D'ores et déjà, ce sont les concepts spatiaux contemporains qu'elles remettent systématiquement en question au travers d'un jeu de défis, de transgression et d'appropriation de l'espace public. L'historienne des danses urbaines, Ana Pi, parle de « (...) la complexité de cette histoire, façonnée par les grandes inégalités de l'ordre social, qui surgit dans ces danses » (Ana Pi, 2017, p1). Ces « outsiders » (Becker, 1985) explorent sans cesse les limites de la société et de ses normes en s'inscrivant dans des démarches parfois illégales ou jugées « border-line ».

Aujourd'hui, la danse est libérée. Elle est dans la rue et fait entièrement partie de notre décor urbain. Bien que la plupart d'entre elles se soient institutionnalisées, celles qui se pratiquent dans la rue figurent parmi les plus authentiques et spontanées : « elles demeurent les danses les plus instinctives qui soient, elles émanent de la marche, de la marche naturelle ; Elles se veulent libres. Elles se manifestent, nous épatent, nous éblouissent. Elles nous interpellent » (Laffont, 1988, p. 1). Ces phénomènes urbains soulignent la complexité que représente notre environnement urbain et nous remémore que la ville est bien plus qu'un lieu à usage



unique. Outre les systèmes de mobilités qu'elles mettent en place, quasiment indispensable au développement du cadre sociétal, elles nous rappellent constamment le rôle premier de l'espace public et de l'ensemble des faits qui s'y produisent : son premier rôle est d'être un espace de partage et de communication. L'art nous rappelle que la ville est également le « lieu de vie » et le « lieu du jeu » (Laffont, 1988). Ces pratiques urbaines constituent une rupture avec les « normes » et les « codes » académiques. Dans la rue, le danseur s'impose et se veut libre : « Il impose sa liberté de mouvement » (Laffont, 1988, p1.)

Bien que nous puissions définir les facteurs sociaux, économiques et politiques ayant contribué à l'émergence des mouvements urbains les plus récents, à savoir le hip-hop, il est cependant difficile de dater précisément les premières formes d'apparition des danses dites « urbaines ». Généralement, les historiens rapportent que ces danses urbaines « (...) se connectent toutes à la diversité des danses africaines qui ont migré dans le corps des esclaves déportés, et des immigrants. » (Ana Pi, 2017, pp.2), raison pour laquelle elles se manifestent davantage dans les grandes villes cosmopolites façonnées par les vagues d'immigration et de déportation, ce qui marginalise bien souvent ces pratiques.

Il est important ici de comprendre que nous sommes face à des danses dites «hybrides» dans le sens où elles sont en évolution constante et résultent bien souvent d'une modification et donc, d'une addition par rapport à un courant artistique initialement pris comme « modèle ». De ce fait, nous pouvons considérer la culture hip-hop comme étant l'aboutissement de l'ensemble des danses de rue qui la précède, ayant subséquentement influencé la jeune génération hip-hop et comme étant l'une des dernières formes artistiques urbaines d'ampleur internationale (Cooke, 2007, pp.15). Il s'agit de la forme de danse la plus perceptible de notre environnement urbain et les actes et revendications - de forme ou d'occupation plus ou moins violente - de l'ensemble des éléments constitutifs de la culture hip-hop tels que graffiti, rap ou danse hip-hop demeurent parmi les plus présents dans notre environnement urbain.

Analyser un mouvement en évolution constante comme le hip-hop nécessite de porter une attention particulière à l'un des points les plus sensibles et qui suscite de nombreux débats au sein du milieu : l'institutionnalisation progressive du hip-hop.

Aujourd'hui, en effet, le hip-hop est largement diffusé sur l'ensemble des plateformes médiatiques. Ces diffusions massives ont contribué à une évolution stylistique et à une mondialisation très rapide du mouvement hip-hop et, de ce fait, ont contribué à estomper l'essence même de ces pratiques artistiques qui se voulaient en marge de la société. L'objectif de notre étude étant d'aborder la question de l'insertion socio-spatiale de la pratique de la danse hip-hop dans l'espace public liégeois, une brève introduction de la genèse ainsi que des différents facteurs constitutifs de cette culture nous semble essentielle. Pour ce faire, nous nous référerons à l'oeuvre de l'historien hip-hop *Jeff CHANG, Can't Stop Won't Stop*, qui constitue une référence majeure au sein du mouvement hip-hop et qui relate de manière très précise l'apparition ainsi que l'évolution du mouvement. Notons qu'il ne s'agit pas de concentrer notre étude sur la thématique du hip-hop et d'analyser la totalité des éléments qui le constitue mais de comprendre comment ces pratiques artistiques spontanées participent à la production de la ville et de ses espaces, comment elles parviennent à créer de nouvelles potentialités au sein de la ville au travers de leur jeu de transgression et, enfin, comment certains individus s'approprient et font vivre certains de ses espaces.

## 2. La genèse du hip-hop.

### 2.1 L'émergence du hip-hop

En 1970, dans le Bronx, émergeait un mouvement d'opposition en réaction aux conditions d'existence particulièrement difficiles et violentes des Afro-Américains aux Etats-Unis. Comme le revendiquait l'un de ses pionniers, Afrika Bambaataa, « *les appétences nationalistes noires du mouvement hip-hop surgissant dans les ghettos de New-York furent approuvées* » (Henderson, 1996, 311). Un mouvement culturel aux multiples facettes est né, animé en grande partie par la jeunesse noire et latino-américaine embrassant des disciplines distinctes : le hip-hop. Ses adeptes le définissent comme étant un « mouvement », une « communauté » un « esprit » ou une « culture ». Progressivement, cette culture urbaine a évolué jusqu'à devenir une culture internationale de la jeunesse aux multiples facettes, transcendant les frontières et les cultures au point d'être présente aux quatre coins du monde.

### 2.2 Contexte socio-culturel

La fin des années 1960 et le début des années 1970 voient l'apogée de la guerre des gangs dans le Bronx avec ses principaux acteurs, *Les Savage Nomads*, les *Black Spades*, les *Mongols*, les *Dirty Dozens*, les *Saints* et *Les Cofon Cats*. Les conflits provoquent une désintégration générale de la communauté. Des épidémies d'incendies détruisent de nombreux appartements de la ville. Le South Bronx est particulièrement touché et les quartiers s'apparentent à de vastes ghettos. Le tronçon d'autoroute Cross-Bronx Expressway, « (...) *une catastrophe moderniste de proportion gigantesque* » (Chang, 2007, 21) de sept kilomètres est surélevé et traverse un ensemble de communautés jadis soudées et solidaires de Juifs, d'Allemands, d'Italiens, d'Irlandais et d'habitants de la classe ouvrière originaires de diverses îles des Caraïbes (Chang, 2007, 98). Cette construction fut à l'origine d'un exode des résidents blancs vers la banlieue, tandis que les familles de couleur s'y retrouvaient dans des logements locatifs. Les jeunes Noirs et Latinos formèrent des gangs. L'historien Robert Caro rapporte: « *À la place des anciens immeubles résidentiels ou des maisons particulières s'élevaient désormais des collines de décombres, ornées de sacs éventrés, d'ordure pourrissantes qui avaient été jetés*

dessus ». Les propriétaires à but lucratif avaient la réputation de mettre le feu à leurs propres bâtiments, au mépris de leurs locataires, afin de percevoir des indemnités d'assurance (Rose 1994, Chang 2005). Le journaliste et écrivain hip hop Jeff Chang rapporte que : « [En une décennie], le South Bronx avait perdu 43 000 logements, soit l'équivalent de quatre blocs carrés en une semaine. Des milliers de terrains vacants et d'immeubles abandonnés jonchaient tout l'arrondissement. Entre 1973 et 1977, 30 000 incendies se sont déclarés dans le seul sud du Bronx. En 1975, lors d'une longue journée chaude en juin, quarante incendies s'étaient déclarés en trois heures. Ce ne sont pas des feux de rage purificatrice qui avaient enflammé Watts ou une demi-douzaine d'autres villes après l'assassinat de Martin Luther King Jr. Il s'agissait des feux de l'abandon » (2005, p.15).

Ainsi, le South Bronx perdit 600 000 emplois dans l'industrie et plus de 40% du secteur disparut. Durant les années 1970, le revenu annuel moyen chuta et le taux officiel de chômage chez les jeunes frôlait les 60%. Des films d'action de style hollywoodien tels que *Assault on Precinct 13* (Cal-penter 1976), *The Warriors* (Hill 1979) et *Fort Apache dans le Bronx* (Petrie 1981) décrivent le Bronx de cette époque comme une zone de guerre sauvage. Cette représentation exagérée entraîna une stigmatisation sociale et un isolement encore plus grand pour les habitants de ce grand quartier urbain.

### 2.3 Subculture de la jeunesse

Alors que l'ère des gangs de jeunes atteignait son apogée, puis commençait à s'estomper progressivement au début des années 1970, une période unique de créativité artistique faisait son entrée dans les ghettos diversifiés sur le plan ethnique et économiquement défavorisés d'Amérique. Un mouvement culturel aux multiples facettes naissait, animé en grande partie par la jeunesse noire et latino-américaine, alimenté en partie par une conscience enracinée des traditions et des procédés artistiques afro-américains et afro-antillais. C'était aussi une culture techniquement avisée que s'étaient appropriée des icônes et des médias. Dj Kool Herc rapporte : « *Hip-hop is the voice of this generation. Even if you did not grow up in the Bronx in the 70's, hip hop is here for you. He has become a powerful force. Hip-hop binds all these people, all these nationalities, all over the world, together.* » À ses débuts, le hip-hop se constitue sur base d'une médiation entre la tendance traditionnelle et

l'innovation. Ces jeunes de banlieue veulent à la fois conserver ce qui leur est familier et se différencier en tant qu'identité à part entière. Rose affirme : « Le hip-hop est une forme culturelle qui tente de négocier le marginal ainsi que les formes d'oppression liées à l'identité de la communauté afro-américaine et caribéennes. C'est la tension entre les fractures culturelles engendrées par l'oppression post-industrielle et les liens qui unissent l'expressivité culturelle noire qui définit le cadre du développement du hip-hop » (1994, p.21).

Cette jeunesse des années 1970 ne réagissait pas seulement aux conditions socio-économiques, elle les dramatisait par des formes symboliques de résistance. Ainsi, les membres de cette *subculture* marquèrent souvent leurs appartenances par des styles distinctifs et symboliques qui s'exprimèrent de diverses manières et avec différents moyens. Friedland déclare : « Tous ces systèmes communicatifs et expressifs indépendants - mouvement, sons, arts visuels, langage et attitude - sont explorés par de jeunes Afro-Américains à la recherche du "style". Le "style" est le moyen par lequel un individu progresse dans sa quête spirituelle de communication esthétique. Le prestige social d'être reconnu en tant qu'artiste dans la communauté ne peut être atteint que par la culture du « style » » (1995, p.138-139)

Parallèlement, les membres de cette culture ont poussé certains « piliers » plus loin que d'autres. Certains graffeurs ont passé d'innombrables nuits à travailler et perfectionner leur lettrage dans les gares afin de marquer, figer et monumentaliser leurs croquis en utilisant des bombes aérosol. Les DJs partaient à la recherche de disques vinyles afin d'effectuer des transitions de platines lors de mixages en vue d'organiser des soirées qui leur permettaient d'affirmer leur compétence en matière de *spinning*\*. Les MC\* (les maîtres de cérémonie) travaillaient à la création de jeux de mots écrits en rimes. Les *breakdancers*\* repoussaient les limites physiques de leur corps dans des schémas de signification corporelle de plus en plus complexes et acrobatiques. Ces diverses disciplines ont plusieurs fois fusionné et collaboré ensemble. Ces alliances ont progressivement changé dans le temps. Comme le dit Chang: « Ils partageaient une esthétique révolutionnaire. Il s'agissait de libérer le style de la jeunesse en tant qu'expression de l'âme, sans intermédiaire, ni argent, ni pouvoir, protégé par des rites, codes et ordres presque monastique. » (2005, p11). Brewster et Broughton rapporte que le lien qui unit ces deux éléments est que « [...]

le hip-hop est devenu une question d'improvisation, de sens du spectacle, de plaisir et le plus grand sentiment de fête : " vivre le moment " » (2000, p.229)

#### 2.4 Contexte architectural.

À l'aube des années 1980, le célèbre tube *The Message* du *Grand MasterFlash* faisait son entrée. Ce morceau de rap à ampleur nationale, dénonçant les conditions de vie atroces des Noirs du ghetto dans le Bronx soulignait déjà : « *Broken glass everywhere, people pissin' on the stairs, you know they just don't care. I can't take the smell, can't take the noise. Got no money to move out, I guess I got no choice. Rats in the front room, roaches in the back. [...]* ». Bien qu'il s'agit d'un sujet examiné depuis au moins deux décennies, l'existence d'un lien entre l'architecture et le hip-hop reste encore un domaine assez nébuleux et ouvert à des interprétations diverses. Sekou Cooke, professeur assistant à la faculté d'architecture de l'université de Syracuse, partage : « *The link between hip-hop and architecture is not as far-fetched as one might think.* » (Cooke,2005).

En ce qui concerne l'architecture, le pouvoir et le contrôle au sein de la profession sont restés majoritairement entre les mains des hommes blancs. De toutes les formes créatives de l'époque, l'architecture demeure l'élément le moins accessible aux habitants du South Bronx. Le professeur auxiliaire à l'école d'architecture de l'université du Detroit Mercy Michael Ford considère Le Corbusier et Robert Moses, le promoteur immobilier le plus puissant de tous les temps comme étant à l'origine de la culture hip-hop. Avec ses principes modernistes, ses travaux physiques et théoriques, Le Corbusier a contribué à la création d'un environnement favorable à la naissance de la culture hip hop. Bientôt, c'est l'échantillon de son programme "Tower in a Park" qui deviendra la norme de construction pour les logements à loyers modérés dans l'ensemble des Etat-Unis, y compris à New-York où émerge la culture hip hop. Dans les années 1970, des travaux publics de grande envergure sont réalisés dans la ville de New-York. Robert Moses, via les projets de planification de la ville de New-York et de ses arrondissements, va créer un contexte favorable à l'exercice de ces pratiques et façonner les conditions physiques et culturelles requises pour la naissance du mouvement hip-hop. Moses va proposer une méthodologie de planification qui gère inéquitablement les domaines privés, les quartiers bourgeois

et les bidonvilles et qui a pour conséquence, la ségrégation des différentes classes sociales. La ville hérite donc de 658 terrains de jeux, 28 000 appartements, 2 600 000 acres de parcs publics, le *Flushing Meadows*, *Jones Beach*, le *Lincoln Centre* reliés entre eux par des kilomètres de promenades ainsi que des ponts. C'est principalement ce nouvel urbanisme qui va souligner et mettre en évidence les désaccords au sein des différentes classes sociales. Pendant que les *penthouses* riches et les *midtown* sont érigés en une multitude de lieux, les classes défavorisées sont reléguées aux alentours des stations de métro et des tours publiques. Dans le Bronx, se façonne alors un contexte architectural favorable à la naissance d'une contre-culture qui émerge du bitume en opposition à cette ségrégation. La structure unique du hip-hop crée « [...] un cadre pour de nouvelles relations spatiales. » (Cooke, 2014 : p.1).

## 2.5 Les piliers fondateurs de la culture hip hop.

L'appellation hip hop recouvre ce que l'on nomme les « quatre éléments stylistiques » ou « piliers » de ce mouvement culturel : le *Breaking\**, *Graffiti\**, *Mciing \** et le *Djing\**. Le breaking s'approprie différents espaces publics de la ville : métro, gare, galerie et parc sont les lieux utilisés comme support à la communication de leur art. Le *Graffiti Artist* utilise la forme bâtie des villes « [...] comme toile, comme laboratoire de recherche et d'expression » (Durieux, 2018, p79). Il est l'un des piliers les plus perceptibles du décor urbain du fait qu'il porte le plus de « gravité architecturale » (Cooke, 2014 : p.1). Le MC plus communément connu sous l'appellation de « Rappeur » reflète constamment les conditions sociales et culturelles de l'environnement urbain via ses paroles. Il les souligne, parfois de manière un peu violente et les dénonce. Quand aux DJs, ils se retrouvent constamment dans des situations de réutilisation adaptative de l'environnement urbain. Les sous-sol du métro et des ponts ainsi que les immeubles à appartements sont sans cesse réutilisés et ambiacés.

## 2.6 La danse hip-hop : le debout et le sol.

Comme décrit précédemment, le mouvement hip-hop se décline sous diverses formes artistiques telles que la musique, l'art, la danse et la tenue vestimentaire. La danse hip-hop existe sous deux formes : l'une est dite « debout » et l'autre du « sol » généralement associée à la *break-dance*. Ainsi, elles possèdent toutes deux un répertoire complexe et diversifié de codes et de mouvements dont certains connus même par les novices (pop, look, smurf, coupole, scorpion, passe-passe etc). Hugues Bazin (1995), lors de son étude sur les questions d'émergence de ces pratiques urbaines, en présente un répertoire assez complet. De cette sorte, « *chaque forme de danse va développer des savoir-faire engageant techniques et savoirs spécialisés* » (Brunaux, 2007 : pp .158).

### 3. Des Etats-Unis en Belgique

Dés les années 1980, le hip-hop fait sa première apparition sur le sol belge sous l'appellation commune de « break-dance » qui fut la première forme perceptible de cette culture. Dans un premier temps, il fait son entrée via le cinéma et ses films cultes tels que « FlashDance » ou « BeatStreet » et puis s'installe de façon définitive suite à la présentation de l'émission « H.I.P.H.O.P » par Sidney sur TFI. Les jeunes de banlieue s'essayaient à ces figures en provenance directe des Etats-Unis en prenant comme référence les groupes légendaires tels que le Rock Steady Crew ou les New York City Breakers, d'où l'homonyme à Liège pour le « Liège City Breakers » (Lapiower, 2018, p.1).

Deux faits essentiels sont à souligner à propos de cette période : d'une part « *l'adhésion massive et fiévreuse de la part de toute une jeunesse principalement issue de l'immigration* » et d'autre part « *le foisonnement et l'éclectisme de ce nouveau courant d'expression, alimenté par les médias de masse et les cultures populaires du moment.* » (Lapiower, 2018, 1) et, d'autre part, le fait que les autres éléments de cette culture tels que le graffiti et le rap n'apparaissent que vers les années 1990. En Belgique, Benny B, Daddy K ou Defi J sont, entre autres, les premiers personnages emblématiques de ce mouvement culturel. Dans un premier



temps, on voit progressivement apparaître des groupes s’entraînant et préparant des chorégraphies dans les gares, les galeries commerçantes et les parcs de la ville avant même l’organisation d’évènements ou de « battles » ne survenant que dans un second temps. Par la suite, des championnats plus conséquents arrivent dans les salles de prestige telles que la Galerie Louise où rivalisent régulièrement les « Dynamic three », les « Zulu Rockers », les « Kamikaze Force » ou les « Magical Band ».

#### **4. La danse hip-hop dans la ville contemporaine**

Pour illustrer la thématique du hip-hop sur le territoire liégeois, nous nous sommes référés à des lieux connus du grand public dans le but de pouvoir effectuer une analyse des différentes caractéristiques constitutives des lieux propices à l’appropriation des danseurs hip-hop. L’intérêt est de pouvoir se faire une idée sur les facteurs spatiaux ou sociaux que reflètent ces lieux et de comprendre les raisons pour lesquelles les danseurs y portent une attention particulière. Dans l’imaginaire collectif, les lieux favorables à l’exercice de ces pratiques urbaines sont bien souvent assimilés à des espaces délabrés et sous-investis, de telle sorte que cet art est parfois nommé l’art de l’antipatrimoine. L’exercice en lieu public n’étant pas toujours possible, *«...les lieux abandonnés étant majoritairement des lieux situés dans l’espace public sont utilisés spontanément par les danseurs... »* (Quittelier, 2015 : pp. 4). En effet, ceux-ci portent un intérêt particulier à la réinvestigation de lieux marginalisés. Ainsi, nous nous sommes rendus sur ces lieux afin de pouvoir apporter une réponse à nos questions. Nous présenterons un exemple phare des Etats-Unis pour les rapprocher des exemples liégeois.

##### 4.1 L’art de l’antipatrimoine.

Par définition, le « patrimoine architectural » désigne l’ensemble des constructions humaines caractérisant une époque, une civilisation ou un évènement d’où la grande valeur qui lui est attribuée. En l’occurrence, le terme « *antipatrimoine* » (...) désigne le contraire du patrimoine, à savoir, le délaissement, l’abandon et la pauvreté. En effet, la pratique artistique de la danse hip-hop

s'approprie parfois les éléments de l'antipatrimoine tels que les espaces disqualifiés ou marginalisés de la ville en leur attribuant de nouveaux usages et fonctions. Ce phénomène se développe principalement dans les centres-villes en prenant généralement les gares, les galeries et les places publiques comme support et comme lieu véhiculeur de leur art. Quant aux raisons d'abandon ou de délaissement de ces lieux, elles peuvent être diverses et variées :

- D'anciens dépôts de grandes entreprises sont abandonnés pour des questions stratégiques et le manque de rentabilité.
- Le manque de financement pour la démolition.
- La cogestion et la copropriété du bâtiment empêchent ou retardent la décision de vente suite à la fin de l'activité du site.
- L'exigence d'autorisations, de plans et d'actions en terme d'urbanisme retarde la requalification urbaine rapide.

#### 4.1.1 L'exemple du « 5 Pointz » à New-York

Le « 5Pointz » ou le « 5 Pointz Aérosol Art Center » fondé durant les années 1990, est un espace d'exposition d'art en plein air situé dans le Queens, Long Island à Hunters Points et connu aussi sous l'appellation de « la Mecque du graffiti » car il est considéré comme ayant eu une incidence directe sur le développement de la culture hip-hop. Son appellation vient du fait que ce lieu regroupe les cinq arrondissements de la ville de New York. Ce complexe s'établit sur le site une ancienne usine de 20 000 m<sup>2</sup> tombée en faillite et à l'abandon. Tout commence au tournant des années 1990, lorsque cette ancienne usine de compteurs d'eau est rachetée par Jerry Wolkoff, qui décide alors de louer les lieux aux artistes de talent et les autorise à y peindre les murs. En 1993, Pat DeLillo crée le programme « Graffiti Terminators », visant à intégrer le graffiti au sein de la ville.

Ainsi, le site fait l'objet d'une forme d'appropriation intense par la jeunesse venue des quatre extrémités de New York en vue d'y réaliser des œuvres colorées et d'y danser. Rapidement, il devient le lieu de rencontre pour les danseurs hip-hop venant du monde entier. De nombreux événements et *battles* y sont organisés, le lieu sera amplement médiatisé. Néanmoins, ce complexe sera recouvert de peinture blanche

puis détruit en 2013 sur décision d'un promoteur immobilier nommé Jerry Wolkoff suscitant une vague de révolte de la part des artistes du monde entier qui avaient lutté pour sa conservation et qu'ils nomment le « 5 Pointz genocide ». En 2018, l'Etat octroie des dommages et intérêts pour les artistes, reconnaissant le statut d'art aux oeuvres représentées au 5 Pointz.



fig1 : Compétition de danse au « 5 Pointz », 1999.



fig2 : « 5 Pointz » vue de loin, New-York.

## 5. Aujourd'hui, dans la ville de Liège.

### 5.1 Les lieux propices à la pratique.

Au vu du caractère délaissé ou insécuritaire de ces lieux, certains possèdent des attraits particuliers aux yeux des danseurs hip-hop. À cela, nous pouvons étroitement lier la « théorie de la vitre brisée » énoncé par le professeur James Q. WILSON et le criminologue George L. KELLING s'interprétant de la manière suivante : « *If a window in a building is broken and is left unrepaired, all the rest of the windows will soon be broken (...)* ». Nous pouvons ainsi interpréter le propos de ces sociologues : lorsqu'un lieu véhicule un sentiment d'absence de sécurité ou de contrôle voire de dégradation, il occasionne plus facilement des formes d'appropriation, voire de dégradation dans le cas du graffiti. Bien que la pratique du graffiti et du tag ne soit pas similaire à celle des danseurs hip-hop en ce sens que l'un pose une empreinte visible dans l'espace à base de marqueurs et de bombes aérosol tandis que les autres y déposent une empreinte physique non-perceptible sur base de gestuelle, les critères de sélection de ces lieux semblent émaner de caractéristiques communes. Les aspects insécuritaire, insulaire et marginalisé de

certains lieux leur permettent d'exercer librement leur pratique. Par ailleurs, les lieux attractifs seront également les lieux privilégiés pour ces formes artistiques d'où l'usage systématique des lieux de passage tels que les gares et les galeries car ils s'agit de sites *«...très riches en ressources, qu'elles soient portées par les acteurs, par le lieu lui-même ou révélées dans les interactions. « Dans ce contexte public, les acteurs en présence sont pluriels et les formes artistiques proposées sont labiles. »* (Brunaux, 2007 : pp.159). Néanmoins, *l'aspect attractif du site qu'ils investissent peut également sembler paradoxal puisqu'ils occasionnent bien souvent des formes de rejet et d'évincement.*

En effet, les galeries de la gare de Liège Palais située à proximité le place St-Lambert, édifiée lors des années 1894 par l'architecte Edmond Jamar, est certainement le lieu le plus fréquenté des danseurs hip-hop de Liège et de sa périphérie. En 1867, la ville de Liège approuve le projet « station de Liège-Palais ». À son origine, il était question de construire une gare provisoire constituée de bois, briques et bitume afin d'aller rejoindre la gare de Liège Guillemins par l'intermédiaire des nouveaux tunnels sous Pierreuse. À l'aube de l'exposition universelle de Liège, la ville prend la décision de remplacer la gare provisoire pour y édifier une gare souterraine constituée d'une partie à ciel ouvert. Rapidement, la gare sera vandalisée et dégradée d'où sa rénovation durant les années 2007-2008 pour un coût total de 245 000 €, subventionnée par la ville de Liège. Actuellement, le manque d'entretien et d'aménagement global du lieu pose des questions : une infrastructure totalement dépassée, un escalier roulant hors d'usage depuis longtemps, des passages étriqués, les chaisards, les poussettes pour enfants ou les personnes à mobilité réduite pénalisées par l'état des lieux. Un article de la RTBF publie que ce *«...manque d'entretien et d'aménagement, depuis une décennie, s'explique par la perspective de construire une nouvelle gare, en surface, sur une dalle, en surplomb des voies »* ( Gretry, 2017) en novembre 2017 et estime un budget de deux millions d'euros pour sa rénovation.

Par ailleurs, le complexe des galeries Voss, sous la propriété privée de Anne Cordonnier, est l'un des lieux qui illustre parfaitement la notion d'antipatrimoine au sein de la ville de Verviers. Construite durant les années 1960 sur les décombres des anciennes usines Voss, elle fera un immense succès lors des années 1972-82 avec un nombre record inégalé de 24.318 spectateurs en seulement huit semaines.



fig3 : Galerie Voss de Verviers. ( Situation actuelle )



fig4 : Sous-sol de la gare du palais.

Constituée de commerces ainsi que d'un cinéma dotée de trois salles, ces galeries deviendront le lieu privilégié des danseurs hip-hop verviétois durant les années 2000 alors que ses nombreux commerces ferment les uns après les autres à cause de la crise. Passant de quelques 4500 visiteurs par semaine à seulement 1500 en 2000, le complexe Voss sera contraint de fermer en 2003. Aujourd'hui, l'accès de la galerie est barricadé. Ainsi, nous pouvons constater que l'extinction progressive de l'activité commerciale au sein des galeries Voss va créer un attrait particulier auprès des danseurs.



fig5 : Skate-parc de Cointe.



fig6 : Entraînement au skate-parc de Cointe.

A Liège, de nouveau, le parc de Cointe aménagé dans les années 1970, situé le long du Boulevard Kleyer, se voit doter d'un skatepark durant les années 2000 faisant l'objet de travaux d'agrandissement en 2015. Ainsi, le « Terrain rouge », de son appellation générique, est subventionné à concurrence de 170 000 € par la Ville de Liège ainsi que diverses ASBL actives dans le skatepark tels que Albalianza et Clic Jeunes. De cette sorte, un regain d'intérêt et une dynamique hip-hop prend progressivement place, initiant ainsi la rencontre entre les disciplines urbaines. C'est à même le sol, sur des rampes de béton lisse que les danseurs hip-hop font de la tête, des pieds et des mains, d'impressionnantes figures variées.

Ces trois sites, géographiquement et fonctionnellement différents, présentent de nombreuses similarités. Outre le caractère insulaire et insécuritaire que présentent ces espaces publics, certains groupes de danseurs hip-hop peuvent aller rejoindre un lieu en vu de la qualité des sols qui s'offre à eux.

### 5.2 Les « crews » hip-hop liégeois.

Au sein de l'espace public et lors des divers évènements associés à la pratique, chaque danseur se présente par l'intermédiaire d'un pseudonyme : « Dacos », « Titris », « Kriman », « Cali », « Base » et bien d'autres. Ceux-ci n'ont pas toujours de signification. Il peut résulter d'une consonance plaisante ou encore d'une variante de leur nom. Par ailleurs, c'est en partageant cette passion commune et en élargissant davantage leur réseau social et culturel que ces danseurs éprouvent le besoin d'intégrer et de se rassembler au sein d'un « crew » qui partage les mêmes idéaux philosophiques et stylistiques. De la sorte, il existe divers pseudonymes collectifs : « Prizon Break Rocker'z », « OPB », « La Meute » et tant d'autres au sein de l'espace public liégeois.

### 5.3 Les collectifs légaux

Le « LCB » (Liège City Breakers) est une ASBL liégeoise qui promulgue la culture hip-hop au niveau mondial. Elle propose des cours de danse hip-hop mais aussi l'organisation d'évènements de renommée internationale dont le LCB organisé chaque année à la Caserne Fonck en Outremeuse. Cette compétition internationale de danse figure parmi les plus appréciées du hip-hop liégeois mais est aussi reconnue par le public belge. Elle parvient à rassembler pas loin de 2000 visiteurs et permet ainsi aux adeptes locaux d'affronter des danseurs hip-hop venus des quatre coins du monde (Japon, Corée du Sud, Usa, Brésil, Russie, Maroc). L'ASBL figure parmi celles les plus soutenues et sponsorisées en région liégeoise. En outre, il existe d'autres institutions sociales de moyenne importance telles que le « Flash Break » de Ans et diverses ASBL - principalement des écoles de danse - qui

promulguent davantage l'accès à la pratique du hip-hop. (Temps-Danse, Dance attitud School etc.)

## **6. L'art contemporain et la ville**

Après avoir contextualisé le phénomène afin de saisir l'essence de la pratique hip-hop et ensuite, la signification de l'acte de danser dans la rue, il nous semble essentiel de nous pencher sur des études théoriques d'ordre socio-spatial. En effet, certains sociologues se sont penchés de près ou de loin sur la complexité du territoire urbain par un ensemble d'études socio-spatiales dont certaines peuvent être étroitement liées au phénomène urbain constitutif de nos espaces publics. Puisque ce mouvement culturel est lié à des questions d'ordre social, économique ou politique, inspirant à une forme de « révolution urbaine » telle que définie par Henri Lefebvre, il semble évident qu'il exprime la ville et ses injustices, sa dynamique et ses incohérences par un ensemble de gestes brusques et explosifs. Dès lors, les concepts spatiaux contemporains sont remis systématiquement en question au travers d'un jeu de défi, de transgression et d'appropriation de l'espace public. Il nous semble donc nécessaire de nous pencher sur la ville, ses espaces publics et l'inscription de cet art dans la ville.

### 6.1. Définition générale:

#### 6.1.1 La ville

Une ville se définit d'abord comme étant le résultat de la concentration humaine dans un espace particulier. À partir de l'exploitation de cet espace, les hommes y organisent un nombre relativement important d'activités culturelles, professionnelles, etc. de manière à combler les besoins humains fondamentaux. C'est donc l'adaptation par l'homme de son espace en agglomération qui constitue ce que l'on nomme une ville.

Le sociologue et urbaniste François ASHER ainsi que l'urbaniste Mireille APEL-MULLER décrivent la ville comme étant « *un espace de mobilité, ce qui constitue une notion indispensable au bon fonctionnement des villes dans la dynamique de la société* » (Asher et Mireille, 2007, pp.17). C'est en effet grâce à la mobilité que l'accès aux besoins humains fondamentaux en société (éducation, activité professionnelle, consommation) est garanti. Ensuite, on peut affirmer que c'est également la mobilité qui permet l'essor de l'activité économique. La ville serait donc un lieu constitué de multiples rues reliées les unes aux autres et qui assurent le transport des habitants, des biens et des informations : « [...] *La rue sert [...] à la fois à se déplacer et à traverser la ville, à accéder à des lieux de résidence, de travail ou à des équipements et services collectifs, à accueillir toutes sortes d'activités, à être un lieu de rencontre, d'informations, voire de spectacle* » (Asher et Mireille, 2007, pp.17).

Traditionnellement, la rue est aussi le théâtre d'interactions sociales, d'expression de revendications populaires ainsi que de diverses formes de communication humaine. En ce sens, elle est également le lieu du « double partage » (Asher, 2007). Afin d'arriver à une meilleure gestion de l'espace, les concepteurs et aménageurs de l'espace public s'appuient sur la somme des différentes disciplines et sciences ayant un rapport direct ou indirect à l'urbanisme. Ainsi, nous distinguons plusieurs types de rue : de la rue « intermodale » constituée de lieux de liaison entre les divers moyens de transport, à la rue « monofonctionnelle » façonnée par le commerce et les habitations, de la rue « carrefour » intensifiant de multiples modes de passage et de déplacement disparates (voies ferrées, viaire, routière) à la rue « verticale » principalement liée à l'avènement d'immeubles de grande hauteur (Asher et Mireille, 2007).

Par ailleurs, il est indispensable de noter, à ce sujet, un fait social de premier plan : la ville étant un lieu de communication et d'expression idéal, chaque individu ou groupe d'individus est en mesure de s'y approprier l'espace de manière à en modifier l'usage et la forme. Ces manifestations font donc partie intégrante de ce que la ville présente à un observateur. Ainsi peut-on observer dans l'espace public différentes manifestations de ce phénomène, par exemple : les « skwat », à savoir des personnes S.D.F. qui établissent un « campement » dans des espaces destinés



initialement à autre chose, des entrepôts, des parkings, des gares, des galeries,... ; des *skateurs* qui utilisent le mobilier urbain afin d'y exercer leur pratique de la planche à roulette ; les *tagueurs*, qui se servent du support bâti comme laboratoire de recherche et d'expression et la liste continue car le milieu urbain est propice à la spontanéité inventive et adaptative humaine. Jeff Chang, historien américain du Hip-Hop, décrit la ville comme « *permettant aux personnes de travailler, de consommer, d'assurer la mobilité de ses citoyens ; d'accueillir toute personne physique mais aussi les arts urbains.* » (Chang, 2006, pp.15) ; Ainsi, la ville constitue le lieu de communication essentiel des différents arts urbains dont la danse hip-hop.

### 6.1.2 L'art contemporain : l'explosion des styles.

L'espace contemporain est une notion complexe. Sa dimension politique, sociale ou urbaine a toujours été l'un des sujets centraux dans la fabrique de la ville contemporaine. De tout temps, celui-ci est sur-investi par des formes d'appropriation diverses et variées. Aujourd'hui, la ville se constitue d'une multitude de pratiques urbaines de forme ou d'occupation plus ou moins violentes si bien que les quêtes identitaires se déploient à la recherche constante d'emblèmes et de formes de reconnaissance au sein de la ville. Les réflexions spatiales ou sociales sur le milieu urbain ne sont pas des faits d'actualité. Certaines études effectuées par des sociologues au XX<sup>e</sup> siècle tentent de définir les complexités urbaines par une approche sociale, spatiale et culturelle du territoire. Il est étonnant de constater que le phénomène urbain de danse hip-hop s'inscrit dans la pensée de certains de ces sociologues : ces danseurs remettent systématiquement les concepts spatiaux contemporains en question au travers d'un jeu de défi, de transgression et d'appropriation de l'espace public. Ils nous rappellent constamment le rôle premier de l'espace public et de l'ensemble des faits qui s'y produisent : un espace de partage et de communication. Par l'intermédiaire de leur art, ils nous rappellent que la ville est également le « lieu de vie » et « lieu du jeu » (Laffont, 1988).

Lorsqu'on parle de « révolte urbaine » tel qu'énoncé par Henri Lefebvre dans « *Le Droit à la Ville* », il est intéressant de constater que ces phénomènes de tension au sein de l'espace n'est pas une spécificité propre à notre époque contemporaine. Ces phénomènes parfois jugés « déviant » (Becker, 1985) et transgressif sont des

phénomènes émanant de toutes les sociétés et de tous les continents et ce à toutes les époques faisant ainsi partie de notre patrimoine culturel.

En effet, la ville est également le lieu de communication et d'expression des mécontentements (sociaux, économiques etc.). Les bandes criminelles de Paris de la *Belle Epoque* connues sous le terme générique d'*Apaches* en sont la preuve irréfutable. Dans les années 1900, une bande bellevilloise reconnue pour des actes de violence gratuite, de vols et de viols a fait la une des journaux. Cette criminalité juvénile, en réaction à des conditions d'existence socio-économiques relativement difficiles, décide de se prononcer dans l'espace public sans aucune retenue. Leurs démarches frénétiques bouleversent rapidement le Paris de la Belle Epoque. De manière quasi-similaire, dans le Bronx, émergeait un mouvement d'opposition aux conditions d'existence particulièrement difficiles et violentes des afro-américains aux Etats-Unis. Un mouvement culturel aux multiples facettes est né, animé en grande partie par la jeunesse noire et latino-américaine embrassant des disciplines distinctes dites *hip-hop*. Force est de constater que ces divers protagonistes questionnent sans arrêt la légalité en s'inscrivant pleinement dans une ré-interrogation de la spatialité, et ce en frôlant par moment les limites de la légalité de manière plus ou moins violente. Dans la diversité des domaines qui sont associés au monde de l'art, l'artiste s'est toujours projeté dans la rue et les danses dites « urbaines » ne sont pas exclues. Aujourd'hui, l'art est libéré. Il est dans la rue et fait entièrement partie de notre décor urbain. Il se veut libre et non-restreint et certains requestionnent sans cesse les modalités et les codes au travers d'un usage - parfois symptomatique - de l'espace public.

Dans le domaine de l'art en général se manifeste une tension cherchant sans cesse de nouveaux supports au travers d'un jeu parfois transgressif. Le philosophe et sociologue Jean-Louis GENARD identifie ce phénomène comme étant « *l'esthétisation de la vie quotidienne* » car chaque individu peut s'approprier sa part de l'art en explorant les voies de la marginalité. En ce sens, l'ensemble des valeurs associées au monde des arts, définies comme étant « *structurantes* » (Genard, 2002) telles que l'originalité, la créativité, l'expressivité, l'imagination et l'authenticité font face à une sorte de démocratisation permettant à chaque individu de développer sa propre part de l'art et une « *nouvelle éthique de vie commune* ». L'artiste explore

considérablement les voies de la marginalité et privilégie davantage la « *spontanéité de l'oeuvre* » (Genard, 2002).

Ainsi, nous assistons à « (...) *l'explosion d'une publicité esthétisante plutôt qu'informatrice, enseignes lumineuses, triomphe des arts graphiques, développement d'une mode cherchant de plus en plus à assumer des ambitions esthétiques, esthétisation de professions autrefois simplement artisanales comme la coiffure, explosion des professions liées aux soins corporels, "art" de la vitrine, décoration, esthétisation du fonctionnel que ce soit dans le succès du design des objets usuels, dans le travail de l'apparence des automobiles y compris celles destinées à un public populaire, dans l'architecture d'intérieur.* » (Bell citée par Genard, 2002, p.2) étant entre autres, une réponse au capitalisme des années 1950 fondant la société sur base de l'uniformisation et de la standardisation du cadre de vie. Cela dit, l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui, ne peut être défini ou abordé selon des codes et principes universels puisqu'il échappe à cette logique de classification et de labelling.

Fait est de constater que par la transgression des codes populaires et l'exploration de nouvelles modalités, de nouveaux arts induisent de nouvelles manières de percevoir notre environnement urbain. L'art explose et transgresse les lieux qui lui sont prévus initialement en vue de s'aventurer dans l'espace public. Ainsi voit-on se développer des formes artistiques plus spontanées « (...) *rompant radicalement avec l'image de professions artistiques se construisant à distance ou contre le monde de la rentabilité, ou encore portant des exigences coupées du quotidien* » (Bell, citée par Genard, 2002) tels que le graffiti, les danseurs urbains et tant d'autres. Nous assistons à une mutation des arts du musée à la rue ; de la scène à la rue. Sous l'ensemble de ses formes (danse, musique, peinture), l'art s'affirme et requestionne : il revendique ses espaces.

Néanmoins, de par leur manière de développer des stratégies en vue de mettre en place des « lieux informels » par des formes d'appropriation de l'espace public ou semi-public , de détourner l'usage initial de certains lieux en vue de la création de « compétences créatives » (Rouilleau-Berger, 1999) , ces disciplines urbaines spontanées interpellent rapidement bon nombres de citoyens. L'ambiguïté du phénomène réside dans le fait que se développe dans ces « espaces interstitiels »

de la ville « [...] *des compétences non reconnues institutionnellement, des compétences créatives, qui peuvent être rendues invisibles du fait qu'elles ne s'inscrivent pas dans les catégories communes de jugement* » (Rouilleau-Berger, 1999 : pp.14). Par ailleurs, la mauvaise image, la méconnaissance ainsi que le taux d'utilisateurs relativement faible de ces « espaces intermédiaires » (Rouilleau-Berger, 1999) dont souffrent encore certaines disciplines urbaines de nos jours génèrent des formes de rejet distinctes (Quittelier, 2015 : pp.1). Ces phénomènes - dont la danse hip-hop - restent incompris par la culture dominante et est souvent la cible de jugements péjoratifs. Un doute persiste quant à l'aspect de la pratique jugée artistique pour les uns et non-artistique pour les autres.

Fait est de constater que nous avons à faire à une sorte de « querelle des arts contemporains » (Heinich, 1999). La spécialiste de l'art contemporain et sociologue Nathalie Heinich nous permet de comprendre les divers conflits occasionnés par l'incompréhension du domaine des arts contemporains. Comme elle l'énonce, « *nous avons bien plus affaire de goût ou de degré de qualité* ». Ce sont les paradigmes qui l'emportent et ce qui s'écarte des conventions populaires est rapidement relégué au rang de l'indignité. De nos jours, le terme « contemporain » fait l'objet d'une acceptation erronée car il a tendance à être compris non comme une « évolution artistique » correspondant à une « périodisation » mais comme un « genre » de l'art similaire à ce que fut la peinture classique durant l'âge classique (Heinich, 1999 : pp. 13). De cette sorte, il n'est plus question de parler d'esthétique (beau/pas beau) ou du goût (j'aime/j'aime pas) mais de questions dites « ontologiques » de classification (c'est ou ce n'est pas de l'art?) ; « d'intégration et d'exclusion » (Cette proposition est-elle une oeuvre d'art?) etc. De la même façon, l'association de la pratique du hip-hop au domaine des arts a souvent été sujet à de nombreux conflits puisqu'elle se fonde historiquement « (...) *en frottement avec les codes populaires* » (Heinich, 1999).

En d'autres termes, le problème ne réside pas dans le fait de savoir si la production artistique de Marcel Duchamp ou des danseurs hip-hop est artistique ou non, belle ou laide mais dans le fait qu'il ne s'agit plus d'une peinture, d'une sculpture ou d'une oeuvre réalisée sur base des modalités et codes conventionnels, d'une danse reproduisant les codes et gestes classiques connus du grand public et qui s'exerce en des lieux officiels. Par là, la dimension marginale de la pratique du hip-hop

suscite l'incompréhension. Heinich rapporte que «...c'est le sens de la plupart des polémiques suscitées par l'art contemporain (...) : la question de la beauté y est très peu présente, au profit d'interrogation ontologique sur la nature de ce qui est vu (art authentique ou "foutaise", "fumisterie", "n'importe quoi"), d'interrogations éthiques sur la valeur des actes accomplis par l'artiste (dans quelle mesure a-t-il vraiment travaillé ? est-ce sincère ou est-ce cynique ?) et de son œuvre (les images montrées, les actes effectués, transgressent-ils les valeurs morales ?), voire d'interrogations politiques sur l'opportunité du soutien des pouvoirs publics (faut-il subventionner ou montrer telle ou telle proposition ?) ». (Heinich, 1999, pp.12) Or, la dimension transgressive même des règles conventionnelles est ce qui constitue l'essence de certaines de ces pratiques urbaines. Dès lors, il va de soi que leur insertion spatiale dans la ville suscite des questionnements.

Ainsi, le raisonnement de Nathalie Heinich est le suivant:

- Il n'y a plus un seul monde de l'art
- Il n'y a plus une seule définition de l'art
- Il n'y a plus un seul axe qui serait chassé par d'autre, mais plusieurs axes à la fois.

C'est la raison pour laquelle certains citoyens, sans connaissance suffisamment poussée en matière d'art, se verront disqualifier une proposition artistique. Cette disqualification n'est pas le fait d'une question esthétique, que l'œuvre soit belle ou non mais qu'ils ne parviennent plus à l'associer à un courant précis d'où la réplique récurrente consistant à dire qu'il ne s'agit pas de l'art. C'est de cette logique dont souffrent encore les disciplines urbaines telles que la danse hip-hop.

### 6.1.3 De l'urbain au spectacle.

*Ces diverses pratiques urbaines dites spontanées - en ce sens où elles émergent littéralement de la rue - vont faire face à une sorte de récupération politique. À ce sujet, le théoricien français Ernest-Guy Debord, dans la « critique du faux spectacle » de 1967 nous en dit davantage. Il avance l'idée que les contraintes capitalistiques que la ville opère par l'intermédiaire du « spectacle » - particulièrement durant les années 1990 - tendent momentanément à réduire les formes artistiques dite*

spontanées en ce sens que« [...] le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification » (Debord, 1978, pp.4)., Si il s'agit d'une partie de la société, il ne peut être que le lieu véhiculeur concentrant tout regard et conscience. Il est donc le lieu du « regard abusé » et de la « fausse conscience » dit-il. De cette sorte, l'unification qu'accomplit « le spectacle » entre les diverses pratiques artistiques n'est rien d'autre qu'une réponse au langage officiel de « la séparation généralisée » qu'il opère (Debord, 1967, pp.4). Dans ce sens, il définit le spectacle non comme étant un ensemble d'images, mais un ensemble de relations sociales s'établissant entre des personnes médiatisées par les images. C'est pourquoi, dit-il « le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. » (Debord, 1967, pp.4). Ainsi, il est bien plus une sorte de « weltanschauung » - terme générique philosophique allemand se définissant comme étant « la conception du monde » ; une vision du monde objectivée et devenue effective. Cette nouvelle reconnaissance définit ainsi de nouveaux regroupements sociaux et culturels au sein de la pratique devenue « sous-contrôle » (Debord, 1967). Nous pouvons étroitement lié cette critique associée à la « société du spectacle » énoncé par Ernest-Guy Debord à celle du mouvement hip-hop dès sa première apparition sur le sol belge. Bien que la culture hip-hop soit constituée d'un passé, d'une tradition et d'un héritage résultant principalement de la lutte pour les droits civiques et du combat des Noirs en général, nous ne pouvons nier que se décèle, aux alentours des années 2000, une industrialisation à part entière permettant à certains acteurs de s'enrichir en concordant les « codes du mouvement » aux règles du marché.

En effet, durant les années 90, beaucoup de financements sont obtenus en vue de soutenir des « actions de légitimation » de ces pratiques artistiques afin de développer une politique dite « d'intégration par la culture » (Milliot, 2012, 78). Rapidement, les théâtres remarqueront le potentiel véhiculeur ainsi que le formidable vecteur de conquête du public que la danse hip-hop représente. De cette façon, la mouvement hip-hop va faire face à un processus de « domestication » changeant radicalement l'essence de la pratique. Définissant initialement leur espace, c'est désormais dans un espace constitué de limites imposées qu'ils pratiquent leur art ; c'est dans un espace qu'on leur a défini qu'ils pratiquent et créent des corrélations entre « culture de rue » et « danse de scène » en créant des

espaces interstitiels où s'articulent les différences (Milliot, 2012). Certains groupes du mouvement ont intégré les critères de cette nouvelle reconnaissance, d'autres « fondamentalistes » revendiquent un retour aux bases initiales du hip-hop.

À l'ère contemporaine, le phénomène urbain de « gentrification » - désignant la « petite noblesse » - reflète fortement ces tentatives de récupération politique. Le phénomène de gentrification résulte de l'accroissement d'intérêt que les classes sociales les plus aisées porte sur certains espaces, initialement redynamisés par un ensemble d'usagers issus de classes moins favorisées ayant contribué à la transformation du profil économique et social du lieu. Ainsi, les premières personnes dites « les gentrificateurs » appartenant à des communautés artistiques de domaines variés favorisent le regain d'intérêt et contribuent à l'attractivité des lieux parfois marginalisés de notre société. Ce regain d'intérêt va susciter une forte demande d'où l'accroissement de la valeur des sites. De cette façon, l'ensemble des actions telles que l'augmentation des investissements immobiliers par les promoteurs et les acteurs privés ou publics contribue à un développement économique ainsi qu'à une attractivité croissante des commerces. Néanmoins, le phénomène de gentrification occasionne également des migrations de population suite à l'augmentation du coût de la vie sur ces sites. Ainsi les premiers gentrificateurs sont bien souvent obligés de quitter les lieux qu'ils occupaient initialement devenus « tendance » et « bourgeois » au profit d'une couche sociale supérieure.



fig7 : Bâtiment du « 5 Pointz », New-York,



fig8 : Bâtiment du « 5 Pointz » après fermeture. Les graffitis ont été effacé par une peinture blanche.

*En effet, nous constatons que certains quartiers de notre contexte urbain en pleine phase de paupérisation reprennent un essor soudain par l'intermédiaire de dynamiques hip-hop suscitant un regain accru pour certains sites ou bâtiments. En quelques années, certains lieux dits « alternatifs » ou « off » de haute créativité artistique, initialement situés dans les centres historiques prennent place aux abords de quartiers populaires et industriels des villes européennes en pleine paupérisation (Gravari-Barbas et Violier, 2003 ; Lextraire, 2001). Ainsi, ces lieux dits de « culture » au sens de « lieu de création ou de représentation » (Grésillon, 2008 : 184) acquièrent progressivement un statut d'importance occasionnant davantage une généralisation du phénomène de gentrification et ce de manière plus ou moins planifiée (Smith, 2003).*

Ces lieux sont « [...] considérés comme un vecteur de transformation physique et sociale et le recours à la culture comme stratégie de développement est devenu courant » (Cameron et Coaffee, 2005 ; Vivant, 2007 ; Andres et Ambrosino, 2008). Ainsi, bon nombre d'infrastructures réalisées sur ces sites ont été « [...] conçues comme des outils de prestige qui ont généralement été un succès en termes d'image et d'attractivité touristique mais ont rarement pris en considération les besoins sociaux et culturels de la population locale » (Garcia, 2004 : 321).

#### 6.1.4 L'espace public.

L'espace public est une notion complexe : sa définition juridique évolue constamment dans le temps et l'espace tant les usages qui s'y prêtent se diversifient davantage. Il se définit d'abord comme étant le lieu rassemblant l'ensemble des espaces de passage et de rassemblement qui sont offerts à l'usage de tous sans distinction. Cela dit, un individu a le droit de déambuler dans ses rues et ses espaces sans devoir justifier sa présence. Ils peuvent être sous la propriété et le contrôle de l'Etat (domaine public) ou appartenir à une entité juridique et morale de droit. Ils peuvent également être laissés à l'initiative d'une personne privée. Sa définition générale est la suivante : «...un état de droit qui garantisse les droits et libertés des citoyens dans le domaine public, dont la liberté de circulation. » (...) Il est le lieu gratuit et accessible à tous sans aucune discrimination. En outre, il est



pensé de sorte à pouvoir accueillir une grande variété d'activités associées à la vie publique. Enfin, il est le lieu accessible à tout moment. Néanmoins, il peut porter à confusion et générer des conflits en raison des usages - parfois particuliers - qui peuvent s'y prêter.

#### 6.1.5 L'espace public comme lieu du jeu.

Le sociologue anglo saxon Daniel Bell, prospectant la question du rôle de l'homme reposant sur la dimension ludique dans la ville et sous-tendant un ensemble d'idées influençant subséquemment ceux du sociologue français Henri Lefebvre, défend l'idée que l'une des dimensions fondamentales de *l'homo-faber*, l'homme susceptible de fabriquer des outils, est d'être un *homo-ludens*, celui qui se livre au jeu, l'amusement et le plaisir. En d'autres termes, il se réfère à l'homme de cette civilisation atteignant une dimension reposant essentiellement sur les diverses formes de plaisir, d'amusement et de loisirs, prônant de cette sorte, une nouvelle manière de vivre et de percevoir nos espaces contemporains. En effet, le sociologue s'interroge sur la question de l'homme devenu *homo-urbanus* ainsi que de la place et le rôle qu'il occupe au sein de notre société dont les espaces se fonctionnalisent et se spécialisent davantage, accablant progressivement la dimension ludique pourtant nécessaire et propre à l'essence même de l'activité humaine.

Ainsi, il tente de définir la notion du jeu et énonce : « *Le jeu est une action qui se déroule dans certaines limites, de lieu, de temps et de volonté, dans un ordre apparent, suivant des règles librement consenties, et hors de la sphère de l'utilité et de la nécessité matérielles. L'ambiance du jeu est celle du ravissement et de l'enthousiasme, qu'il s'agisse d'un jeu sacré, ou d'une simple fête, d'un mystère ou d'un divertissement. L'action s'accompagne de sentiments de transport et de tension et entraîne avec elle joie et détente.* » (Huizinga, 1999, p.217). « [...] *Tel était le XIXe siècle, vu sous son pire aspect. Les grands courants de sa pensée allaient presque à l'encontre du facteur ludique dans la vie sociale* » (Bell, 2002, pp. 307-308).

### 6.1.6 Un « Droit à la Ville »

En 1972, c'est au travers de la théorie du « triplicata de l'espace » que le philosophe et géographe Henri Lefebvre démontre les liens complexes voir contradictoires liaisonnant nos espaces et notre société contemporaine en soulignant le rôle primordiale de l'espace, non considéré comme étant uniquement un outil de production mais comme une « force productive » (Lefebvre, 2015). Selon Lefebvre, l'espace n'est pas uniquement un vecteur économique mais il est également porteur de symboles, de langages, d'où la définition qu'il lui attribue de véritable « réservoir d'images » (Lefebvre, 2015).

Par conséquent, ces espaces soulèvent des contradictions au sein de notre société contemporaine telles que « l'espace conçu » et « l'espace vécu ». Selon Lefebvre, « *les concepteurs d'espace font de l'habiter, une fonction assignable, isolable et localisable, l'habitat.* » (Lefebvre, 2015). Pour cela, dit-il : « *on fait correspondre point par point les besoins, les fonctions, les lieux, les objets sociaux dans un espace supposé neutre, indifférent, objectif ; après quoi on met en place les liaisons* » (Lefebvre, 2015). Or, selon lui, il s'agit de spatialiser les diverses activités sociales en vu de créer un ensemble favorisant l'appropriation qu'il nomme « *l'espace approprié* », sans faire correspondre l'entièreté des besoins, des fonctions et des lieux. Il définit l'espace approprié comme étant un espace socialement élaboré, complexe et prometteur, l'espace des pratiques sociales. Il énonce « (...) *un espace approprié et non seulement dominé par la technique et par le pouvoir politique* » (Lefebvre, 2015). C'est en ce sens qu'il énonce que pour « (...) *changer la vie , changer la société, cela ne veut rien dire s'il n'y a pas production d'un espace approprié* » (Lefebvre, 2015).

Il définit la ville comme étant constitué de trois dimensions omniprésentes qu'il nomme « *le triplicata de l'espace* » résultant entre autres de la ségrégation - dans tous les domaines de la vie sociale - de l'espace contemporain par les technocrates. C'est dans sens qu'il énonce que si la condition de l'homme moderne est d'être un « urbain », il y a nécessité de re-définir une urbanité qui respecte le rythme de vie et qui fasse de l'espace non une « valeurs d'échange » mais une « valeurs d'usage ». En effet, Lefebvre questionne le « *Droit à la ville* » en sous-tendant l'idée que l'espace technique fait part d'une forte monopolisation et que certaines dimensions

de l'espace jugé nécessaire au développement de la vie sociale ne sont pas prises en compte. Ainsi, dans la production de l'espace, il définit l'espace social se composant comme suit :

- L' « espace perçu » qu'il définit comme étant les lieux englobant les diverses productions et reproductions, les « lieux spécifiés » et les ensembles spatiaux spécifiques à chacune des formations. À cela, il rajoute « *La pratique spatiale d'une société secrète son espace ; elle le pose et le suppose, dans une interaction dialectique : elle le produit lentement et sûrement en le dominant et en se l'appropriant.* » (Lefebvre, 2015). C'est pourquoi il affirme que le déchiffrement des espaces de la société secrète les diverses pratiques qui s'y opèrent. De ce fait, elle associe la réalité quotidienne (l'emploi du temps) et la réalité urbaine (les parcours et les réseaux liaisonnant les lieux de travail , de la vie « privée » et des « loisirs ») à « l'espace perçu ». Par conséquent, il énonce que « (...) *la compétence et la performance spatiales propres à chaque membre de cette société ne peuvent s'apprécier qu'empiriquement (...)* » (Lefebvre, 2015).
- L' « espace conçu », étant l'une des dimensions les plus dominantes de notre société contemporaine qu'il définit comme étant les représentations de l'espace liées aux « rapports de production » qui, en ce sens, imposent la maîtrise des connaissances, des signes, des codes et des « relations frontales ». Il s'agit de l'espace des savants : des planificateurs, des urbanistes, des technocrates « découpeurs » et « agenceurs » de l'espace de notre société appelé également « l'espace de représentation ». Pour cela, dit-il : « *On spécialise les espaces. or, l'espace spécialisé est mort. Cette unique activité ne fonctionne qu'à un certain moment. Par exemple, les bureaux sont des espaces morts. Ainsi, la spécialisation de l'espace a conduit à une division du parcellaire de plus en plus complexe, si bien que la ville est aujourd'hui constituée d'un ensemble d'espaces fragmentaires, isolés les uns des autres.* » (Lefebvre, 2015).
- L' « espace vécu » défini comme étant celui où « (...) *les représentations expriment des « symbolismes » complexes liés au côté clandestin et*

*souterrain de la vie sociale mais aussi au domaine des arts (qui pourrait éventuellement se définir non pas comme l'espace, mais comme code des espaces de représentation » ( Lefebvre, 1985). Il s'agit de l'espace vécu à travers des images et des artistes mais aussi des personnes qui décrivent et pensent seulement l'espace comme les écrivains et les philosophes. C'est l'espace dominé et subi que l'imagination tente de s'appropriier et de modifier qui recouvre l'espace physique en utilisant symboliquement ses objets.*

#### 6.1.7 Un espace appropriable.

Dans la même optique, la sociologue Bénédicte de Lautalade souligne l'importance de la prise en compte des divers usages au sein des espaces publics. Pour compléter cette notion d' « espace vécu » initié par Henri Lefebvre, elle y ajoute : « *La prise en compte des usages pour concevoir ou requalifier un espace implique une « démocratisation » de la conception urbaine. Mieux comprendre le fonctionnement des lieux et les attentes des habitants augure d'un aménagement plus respectueux.* » (De Lautalade : pp.65-66). Elle qualifie ces « formes d'appropriation » de phénomène imprévisible. C'est pourquoi il faut prêter une attention particulière à l'ambivalence existante entre la programmation et les « imprévisibilités » des formes d'appropriation. Pour cela, dit-elle « *Imaginer les contours d'un espace et son fonctionnement à venir est une équation qui comprend une inconnue : celle du développement de pratiques spontanées. Ce sont les appropriations diverses de l'espace qui rendent les lieux vivants, qui leur donnent sens et vitalité. C'est pourquoi il faut pouvoir composer avec les usages formels et informels développés sur l'espace.* » (De Lautalade : pp.65-66). La création « d'espace réversible » permet de ne pas empêcher l'évolution du lieu dans le futur. Il s'agit donc d'anticiper l'évolution futur du lieu et l'appropriation probable par diverses disciplines artistiques spontanées sans hypothéquer le devenir du lieu via des constructions lourdes et figées.

### 6.1.8 La théorie des contre-espaces.

Durant l'année 1966, le philosophe français Jean-Michel Foucault énonce sa théorie des « contre-espaces » au travers de laquelle il se questionne sur les interactions entre les espaces constitutifs de la société. Il définit notre environnement urbain comme étant constitué de lieux dits « utopiques », des « lieux sans lieux » en ce sens qu'ils sont inscrits profondément dans notre imaginaire, voire émergeant dans nos rêves et donc inscrits dans la mémoire des hommes. Néanmoins, il est persuadé que ces « lieux utopiques » peuvent être identifiés sur une carte dans un lieu précis et à un moment précis car « [...] on ne vit pas dans un espace neutre et blanc. » (Foucault, 1966, pp.1) dit-il. Ainsi, il distingue trois types de région au sein de notre environnement urbain :

- les « régions ouvertes » constituées de haltes transitoires, de cafés, cinémas, plages et hôtels.
- les « régions de passage » constituées de rues, de trains et de métros.
- les « régions fermées », de repos, de l'habitation.

Bien que ces trois types de région soit différents les uns des autres, certains lieux, quant à eux, sont absolument exceptionnels et différents. Il les nomme des « hétérotopies ». Ce sont les « contre-espaces », destinés à être effacés, neutralisés, voire marginalisés de la société, s'opposant aux autres lieux. À cela, dit-il en faisant référence à l'enfance : « ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien-sûr, c'est le fond du jardin, le grenier, où la tente d'indiens dans le fond du jardin. » (Foucault, 1966, pp.1). Ainsi, l'enfant donne sens à ces lieux que lui seul connaît. Il les expérimente, prend plaisir et en fait un usage particulier. De manière similaire, les danseurs hip-hop attribuent du sens à certains lieux marginalisés de notre société. Ils vont expérimenter ces « utopies localisées » (Foucault, 1996, p1) en vue d'usages particuliers. Ces lieux, qui leur sont très significatifs, sont des « hétérotopies ». Or, il est intéressant de préciser que ces lieux ne sont pas le fruit d'une invention au sens réel du terme. Il s'agit de lieux dont l'existence est transmise par l'homme qui invente depuis toujours ses propres « contre-espaces », ses « utopies figées » et ses « lieux réels hors de tous les lieux ». Il s'agit des « espaces autres », momentanés et difficilement catégorisables.

*Ainsi les sociétés développent leurs propres hétérotopies selon leur préférence : le moyen-âge développe des maisons spéciales pour adolescents en âge de puberté, des maisons spéciales réservées aux femmes indisposées. Ces espaces sont définis comme « des hétérotopies biologiques » ou de « crises » dans le cas de la puberté. Notons que la majorité de ces hétérotopies ont disparu lors du XIXe et ont été remplacées par des « hétérotopies de déviation », à savoir des lieux que la société aménage en lieu isolé, en retrait de la société, plutôt réservé aux individus ne présentant pas les critères exigés et en déviance par rapport à la moyenne. En parallèle, la doctorante Hélène Brunaux nous démontre à quel point certains de ces « contre-espaces » (Foucault, 1966) peuvent être signifiants pour les danseurs hip-hop : « Les lieux sont déjà occupés par des génies, des esprits desquels émane une symbolique qui sera captée puis réinventée par les jeunes qui pratiquent la culture hip-hop, notamment la danse » (Boudreault et Jeffrey, 2007 : p19). Ces lieux « hétérotopiques » tels qu'énoncés par Foucault sont ceux qui sont détournés de leurs usages initiaux. Ainsi, les danseurs hip-hop vont détourner l'ensemble des modèles, des codes et des conventions en vue de construire des « stratégies leurs permettant de rester acteurs » (Boudreault et Jeffrey, 2007 : p19).*

D'un point de vue social, Laurence Roulleau-Berger dans son ouvrage intitulé « *La construction sociale des espaces intermédiaires* » nous en dit davantage : « *La conjonction du déclin du modèle classique du travail et l'indétermination toujours plus grande de cet âge de la vie, la jeunesse, crée du flou... ; Dans ce contexte se sont mises en place des politiques sociales qui développent diverses stratégies dans des espaces intermédiaires* » (Roulleau-Berger, 1993 : pp191). Par l'usage plus ou moins fort de ces « espaces intermédiaires », ils deviennent donc des lieux où se construisent des identités sociales autour de « contre-espaces » (Foucault, 1966) et de projets communs. Ainsi, nous pouvons définir les « espaces intermédiaires » de notre environnement urbain comme étant les lieux de « recomposition sociale » et de « création culturelle » qui s'unissent et se forment autour de « points d'anomie où s'affaiblissent les règles légitimes » tels que des gares, des galeries ou des sous-sols de métro figurant entre autres parmi ces quelques lieux « marginaux » de notre société. (Roulleau-Berger, 1993 ; Reynaud, 1989).

L'espace public est donc une notion nébuleuse suscitant de nombreuses interprétations et réflexions. Ainsi, Daniel Bell insiste sur la dimension ludique des espaces publics à savoir, le plaisir, le jeu et l'amusement, une dimension qu'il juge comme étant indispensable à l'homme. Par ailleurs, Henri Lefebvre soulève les divers paradoxes au sein de nos espaces et de leurs usages parfois conflictuels tout en suscitant des réflexions sur la valeur primordiale de ces espaces : des espaces à valeur d'usage plutôt que d'échanges. Étonnamment, les danseurs hip-hop s'inscrivent pleinement dans le concept qu'ils nomment de « révolution urbaine » (Lefebvre, 1968). En effet, ils remettent systématiquement notre spatialité contemporaine en question par l'intermédiaire du jeu, du plaisir, de l'amusement et du défi de la légalité par l'appropriation des « contre-espaces » (Foucault, 1966) marginalisés auxquels ils attribuent du sens, se l'approprient en vue d'en faire un usage autre. En outre, l'espace public, tel qu'énoncé par Bénédicte de Lautalade, est également le lieu de développement de pratiques urbaines spontanées. Inconsciemment, ces « révoltes urbaines » questionnent sur le « droit à la ville » et reflètent davantage les paradoxes et les conflits qui peuvent émerger au sein de la diversité des usages de l'espace public.

En effet, l'organisation des entraînements « outside », c'est-à-dire dans l'espace public, étant totalement de leur propre initiative, les amène à développer un ensemble de stratégies pour pouvoir mettre en place des « lieux informels » de la pratique par des formes d'appropriation de l'espace public ou semi-public. Toutefois, ces types d'appropriation ne se font pas sans altercation. La mauvaise image, la méconnaissance ainsi que le taux d'usagers relativement faible de ces « espaces intermédiaires » (Rouilleau-Berger, 1999 : p.14) dont souffre encore la culture hip-hop de nos jours n'est pas sans effet et génère différentes formes de rejet (Quittelier, 2015,1). Les études théoriques précédentes alimentent sans cesse notre réflexion sur la ville, ses espaces publics et ses usages et constituent, par la même occasion, le point de départ de notre étude. Dans le cas de pratique informelle et spontanée telle que la danse hip-hop, qu'en est-il du « droit à la ville » dans l'espace public liégeois?





## Deuxième partie

### Les études sur le terrain

Partant du fait que l'espace public est socialement et symboliquement porteur et que celui-ci donne sens aux actes qui s'y déroulent, les lieux où se développe cette pratique artistique suscitent la réflexion. C'est pourquoi, en dehors des lieux de culture officiels (cours, académie de danse, évènements), nous orienterons nos recherches vers les « *lieux alternatifs* » communément appelés « *underground* » par les danseurs - une sorte de métaphore aux « *contre-espaces* » - (Foucault, 1966) de la ville de Liège. En d'autres termes, nous nous intéresserons aux espaces de « création » et de « recomposition » où l'usage initial du lieu est détourné au profit du développement de compétence créative telle que la danse hip-hop (Rouilleau-Berger, 1999 : p.14). De cette sorte, nous optons pour une immersion dans les lieux dans le but de pouvoir établir un inventaire des lieux, de les identifier et de les cartographier via les personnes actives dans la pratique artistique.

Les études de terrain s'étendent sur une durée de 6 mois. Pour cela, nous nous sommes essentiellement concentrés sur la Ville de Liège : le centre ville (Place Saint Lambert, Place Cathédrale, Guillemins), ses banlieues (Cointe, Droixhe) voire ses grandes banlieues (Verviers). Pour pouvoir analyser la pratique de la danse hip-hop, nous adoptons deux angles d'approche :

- La première expérience s'est voulue participative et se déroule auprès des danseurs ayant pour but la familiarisation et l'imprégnation du phénomène;
- La seconde expérience s'est voulue extérieure au « domaine » : elle se déroule au sein des services de culture et de l'environnement de la Ville de Liège ainsi qu'auprès du service Sécurail de la ville de Liège;

## 1. L'identification des danseurs hip-hop

Au vu du caractère spontané et autonome de la danse hip-hop, la catégorisation de la pratique échappe aux conventions classiques. En raison de son caractère insolite et temporaire, la documentation concernant la pratique demeure introuvable ou rare. En effet, « (...) *l'ambiguïté esthétique qui entoure depuis longtemps ces pratiques artistiques (...) a constitué le principal frein à la collecte d'ouvrages à ces sujets par les bibliothèques d'art* » (Omodeo, 2016 : pp.197). Ainsi, nous les percevons à certains moments de la journée, voire de l'année pour certains lieux qui ne le permettraient qu'en cas de bonnes conditions météorologiques. Par ailleurs, les comportements des protagonistes de cette pratique de rue peuvent être considérés « (...) *comme des comportements rebelles qui veulent se préserver de toute récupération* » (Durieux, 2018, pp.35) complexifiant davantage la collecte d'information. Par ailleurs, certains groupes ont intégré les critères de la nouvelle reconnaissance attribué à la culture hip-hop tandis que les « fondamentalistes » du mouvement prônent le retour aux bases initiales de la danse hip-hop, à savoir celle qui s'exerce dans la rue, celle qui se veut en marge de la société et déviante.

En effet, contestataire et revendiquante depuis son origine, cette danse s'est progressivement institutionnalisée et elle est désormais enseignée dans des institutions académiques. Or, dans le cadre de notre thématique, nous ne pouvons tirer de conclusion générale en considérant l'ensemble de ces actes comme étant propre et représentatif de l'ensemble des danseurs hip-hop car ceux-ci s'initient à la pratique dans des contextes qui diffèrent. Ainsi, un danseur hip-hop n'est pas forcément celui qui danse dans la rue ; il n'est pas forcément celui qui intègre ce jeu du défi. Au-delà des quelques documents et articles qui résultent principalement des collectifs académiques, il m'est apparu essentiel de m'orienter vers les protagonistes dits « outsider » (Becker, 1985) afin de pouvoir tirer des conclusions cohérentes. Ce qui importe ici sont les danseurs qui se trouvent dans une posture que l'on pourrait juger « déviante » (Becker, 1985) du fait qu'ils génèrent des contrariétés au sein des usages qui peuvent se prêter à l'espace public. Pour ce faire, nous nous sommes initiés à la pratique dite « originale » dans une démarche d'exploration et de perception, d'écoute et d'observation afin d'acquérir une meilleure compréhension de la pratique auprès des acteurs concernés. De la sorte,

cette démarche se voulant proche des protagonistes a révélé de multiples autres facteurs témoignant davantage de la complexité de la pratique.

Pouvoir établir un contact proche auprès des danseurs m'a permis de démanteler le processus mis en scène lors de la production chorégraphique qu'ils mettent en place. Grâce à Zinck Tristan, l'un de mes amis, nous sommes parvenus à identifier et interviewer un premier danseur. C'est à la suite de cette première entrevue que nous avons été dirigés vers d'autres acteurs. La fixation des entrevues ne fut pas une tâche facile et certains ne purent se libérer suite à un manque de temps lié à leur domaine professionnel respectif. Ainsi, les horaires d'entrevue furent constamment modifiés dans le but de pouvoir les concorder avec leurs disponibilités. Finalement, c'est avec ténacité qu'il nous a été possible de réunir quatre acteurs supplémentaires.

La seconde étape d'écoute a consisté en la réalisation de diverses interviews afin de pouvoir mettre en lumière les différents mobiles artistiques des acteurs : les raisons de faire ou d'agir. La méthodologie s'articule autour de 5 danseurs hip-hop par l'intermédiaire d'entretiens individuels et collectifs dont l'analyse thématique est faite selon des critères générationnels desquels découle le nombre d'années et l'ancienneté au sein de la pratique de la danse hip-hop. Ainsi, nous distinguons les danseurs de « première génération » que nous nommerons « experts », qui sont ceux qui pratiquent la danse depuis une dizaine d'années tandis que les danseurs issus de la « deuxième génération » ou les « spécialistes » ont entre 5 et 10 ans d'expérience. Les « novices » sont ceux qui expérimentent la pratique depuis 1 à 2 ans. Ceux-ci ont bien souvent préféré masquer leur identité à l'inverse des autres. Cette étape ne fut pas sans difficulté. Se livrer face à une personne inconnue n'était pas toujours évident. Même si l'objectif de l'étude fut expliqué à maintes reprises, un doute persistait quant à la posture que j'occupais face à ce travail. Néanmoins, l'ensemble des discussions individuelles - plutôt concluantes et engageantes - établirent un lien et une confiance suffisante pour pouvoir approfondir notre recherche.

Quand à la troisième étape de ce travail, il fut demandé aux artistes de les accompagner dans une démarche de « marche exploratoire » lors de leur figuration

dans l'espace public à l'heure qu'ils ont volontairement fixée. Aucune prescription ou intention ne fut imposée. Les parcours empruntés ont été laissés à leur propre initiative. Ces derniers étaient donc les seuls à être en mesure de me prescrire un lieu qu'ils avaient pour habitude de fréquenter. Tantôt il s'agissait de sous-sols de gare, tantôt de galeries ouvertes ou encore de terrains vagues. De cette sorte, il nous a été possible d'identifier et ensuite de cartographier les divers lieux faisant office d'occupation et d'appropriation par les danseurs hip-hop. Ainsi, nous avons pu déceler les mécanismes et les diverses intentions intrinsèques à la pratique de la danse hip-hop que nous synthétiserons dans la troisième partie de ce mémoire.

Ensuite, l'ensemble des marches exploratoires furent complétées selon trois axes supplémentaires. Des apports textuels explicites, le cadre et les conditions survenues ou observées lors de la production chorégraphique des danseurs. Ils précisent donc le lieu, l'itinéraire emprunté ainsi que les supports dont usent les danseurs en question ou si ils soulignent un fait important concernant l'espace qu'ils utilisent. En outre, ils relatent également les intentions des danseurs. Dans un second temps, l'ensemble des itinéraires empruntés par les danseurs sont illustrés dans un reportage cartographique qui donne des informations relatives aux revêtements de sol, les différents éléments support dont ils se servent ainsi que l'état général des lieux.

Dans le document ci-dessous, une première carte synthétise l'ensemble des itinéraires où se rendent les danseurs hip-hop en région liégeoise : celle-ci est à l'échelle du 1/15 000 et indiquera la mobilité à laquelle ils ont recours pour se rendre à leurs itinéraires et ce depuis leurs quartiers de résidence. Une seconde carte à une échelle plus réduite (1/2500) est indexée à chacun des itinéraires individuels. Celle-ci apporte un zoom supplémentaire et plus précis concernant la zone privilégiée par les danseurs. Les cartes sont en format A3 afin de faciliter la perception et la localisation géographique des lieux répertoriés et proviennent du géoportail de Wallonie « WalonMaps » ([geoportail.wallonie.be/walonmap](http://geoportail.wallonie.be/walonmap)).

Enfin, des reportages photographiques complètent les événements qui s'y produisent : elles sont numérotées et indiquées sur la carte. Par ailleurs, cette étape ne fut pas sans contrainte. Au vu de la rapidité des gestes et des mouvements lors de la production chorégraphique des danseurs, certaines captures furent plus faciles

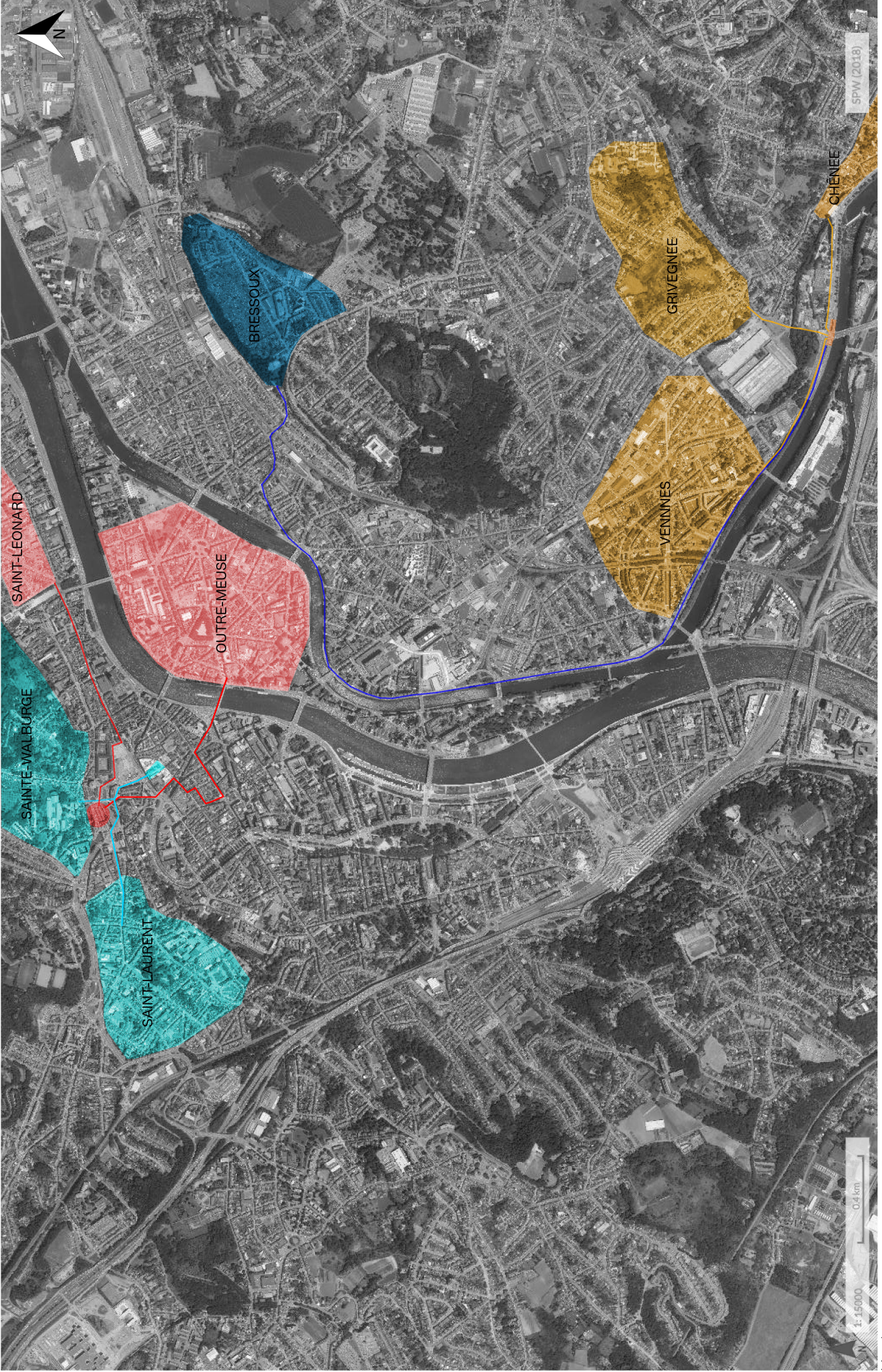
que d'autres. Des indications relatives à la nature du support (le sol, type de revêtement), au niveau de surveillance du lieu ainsi que les outils utilisés lors de la production chorégraphique sont précisés en bas d'image.

Pour plus d'anonymat, certains visages seront masqués à la demande des danseurs afin de ne révéler aucune information concernant leur identité.

### 1.1 La carte générale des itinéraires.

La vue aérienne présentée regroupe les différents itinéraires des danseurs hip-hop en région liégeoise. Elle est à l'échelle du 1/15 000 et est orientée sous format paysage.

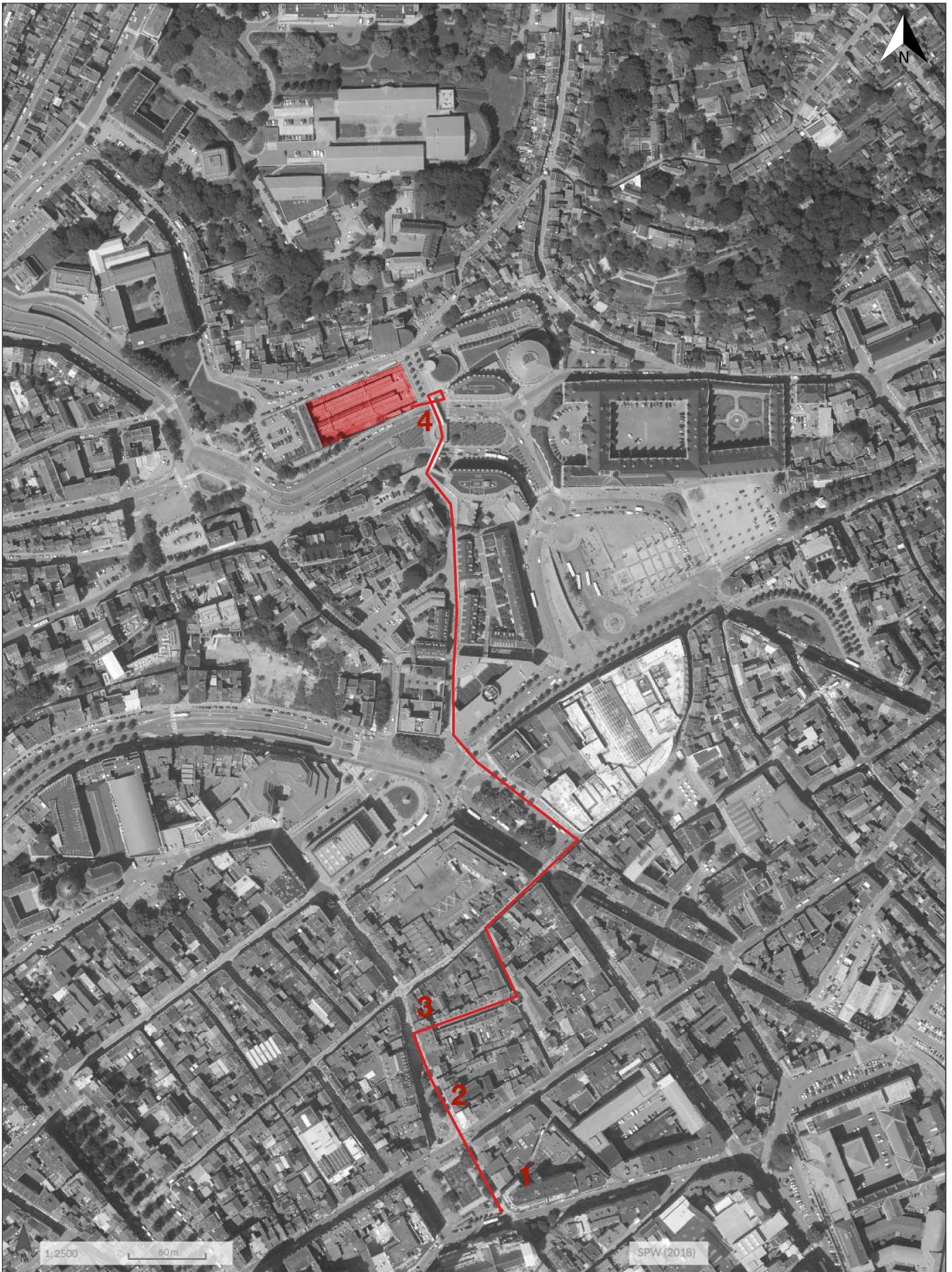




**Légende :**

- Parcours n°1 : les danseurs "Coi", "South-Baby", "Jakomo" et "Alex"
- Parcours n°4 : Le "Under Da Bridge"
- Parcours n°2 : les danseurs "Xoghe", "Narko" et "Buster"
- Parcours n°3 : les danseurs du groupe "Prison Break Rockerz".





Parcours n°1

## 1.2 Les danseurs liégeois « Cali » et « South Baby »

Tout d'abord, les danseurs m'invitent dans les galeries de la place Cathédrale. Finalement, ils me conduisent vers la Gare du Palais au niveau de la place Saint-Lambert.

Lieu:	La Gare du Palais, Liège.
Date:	29 Novembre 2018
Moment de la journée:	19H00
Moyen(s) et durée de transport:	La marche : environ 17min.
Destination de départ:	Outre-meuse, Saint-Léonard
Durées de l'action:	Environ 3h30

### 1.2.1 Apport textuel

À 18h30, les artistes me donnent rendez-vous Place Cathédrale. Après les avoir rencontrés, ils me mènent vers les galeries de la place Cathédrale qu'ils ont rarement pour habitude de fréquenter. Une fois sur le lieu, ils remarqueront un membre de la sécurité avec lequel ils eurent des complications auparavant. nous avons parcouru notre chemin durant lequel ils me montrèrent d'autres lieux qu'ils ont pu occuper auparavant tels qu'un petit parvis qui se situe face à la cathédrale Saint-Paul ou encore le passage Lemonnier. En passant par celui-ci, nous nous sommes rendus sur la place de la République Française pour aller vers la Rue de la Populaire et la Rue d'Official pour finir par aboutir à la gare du Palais qu'ils ont pour habitude de définir comme étant le « dojo ».

Ainsi, vers 19h nous sommes descendus par les escaliers principaux au sous-sol de la gare. Celle-ci est alors plutôt bondée, nous sommes proches des heures de pointe. Sur place, d'autres danseurs attendent patiemment. Une fois les retrouvailles faites, ils décidèrent d'attendre dix minutes supplémentaires pour inspecter les lieux. Ceux-ci n'hésitèrent pas à aller discuter avec l'employé de la SNCB au guichet pour



mesurer la tension. « Cali » me dit alors qu'ils se connaissent plutôt bien en raison de leur présence permanente. Au fur et à mesure, d'autres danseurs arrivèrent dont certains de Charleroi ou de Bruxelles.

« Cali » et « South-Baby » sont déjà prêts pour danser tandis que d'autres se changent à même la gare. Ils sortirent un baffle, lui-même posé sur un tabouret afin d'aller puiser l'électricité au niveau de la source d'alimentation électrique située en partie supérieure de la paroi. Ils entament donc une petite séance d'étirement par l'intermédiaire de garde-corps et de parois qui font office de support d'étirement. Ils commencent ensuite par un « cypher » étant un cercle où chacun est libre de rentrer en vue d'y faire un mouvement.

Lors de l'approche d'un train sur les quais, le sous-sol se remplit et se vide soudainement. C'est à cet instant que les passants découvrent les danseurs en sous-sol et certains d'entre eux dévient leur trajectoire tandis que d'autres viennent observer ce qui se passe.

### 1.2.2 Apport cartographique

La vue aérienne, à la page précédente, est à l'échelle du 1/2500 et retrace le parcours effectué avec les danseurs ainsi que les lieux qu'ils ont cités précédemment. Elle est orientée en portrait.

### 1.2.3 Apport photographique

Lors de ce parcours et notre itinéraire vers la gare du palais, les artistes souhaitaient conserver leurs anonymat. Les photos ci-dessous illustrent les endroits occupés - dans le passé comme le présent - par les artistes. Ceux-ci ont été identifiés lors de notre parcours vers la gare du Palais. Par ailleurs, elles indiquent le lieu, le niveau de surveillance, l'activité, le type de sol, l'affluence ainsi que le degré d'occupation des lieux par les danseurs hip-hop.



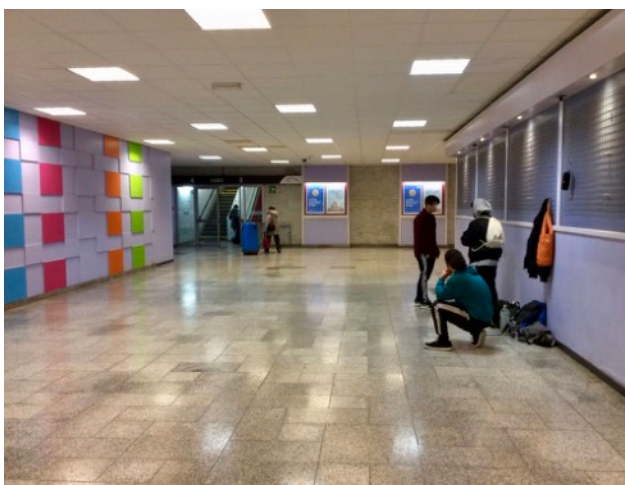
Relevé n°1 : Galerie Place cathédrale  
Surveillance : moyenne  
Activités : commerces (café, boutiques vestimentaires)  
Type de sol : Dalle de granito.  
Affluence du lieu : moyenne  
Occupation du lieu : délaissé



Relevé n°2 : Parvis de la Place cathédrale  
Surveillance : moyenne  
Activités : aires de repos publique  
Type de sol : Pavé.  
Affluence du lieu : élevé  
Occupation du lieu : occasionnelle



Relevé n°3 : Passage Lemonnier  
Surveillance : élevé  
Activités : commerces (café, boutiques vestimentaires)  
Type de sol : Carrelage.  
Affluence du lieu : élevé  
Occupation du lieu : délaissé



Relevé n°4 : Gare de Liège Palais.  
Surveillance : faible  
Activités : gare  
Type de sol : Dalle de granito type terrazzo.  
Affluence du lieu : moyenne  
Occupation du lieu : permanente

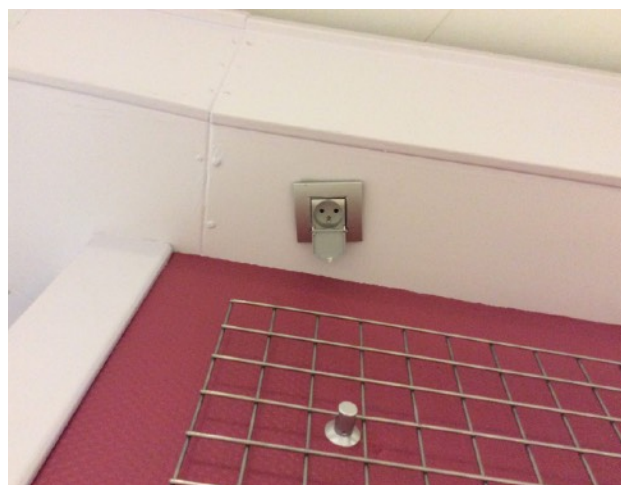


Fig 5 : Interrupteur situé en hauteur à la gare du Palais. Les danseurs combinent des rallonges pour pouvoir l'atteindre.



Fig 6 : D'autres danseurs viennent s'ajouter à l'entraînement.



Fig 7 : Les danseurs organisent un « cercle » de danse appelé le « cypher »



Fig 8



Fig 7 : Un danseur s'étire contre la parois du hall.



Fig 9 : Les danseurs perçu à la descente des escaliers menant au sous-sol.



Fig 10 : Revêtement de sol : dalle de granito.

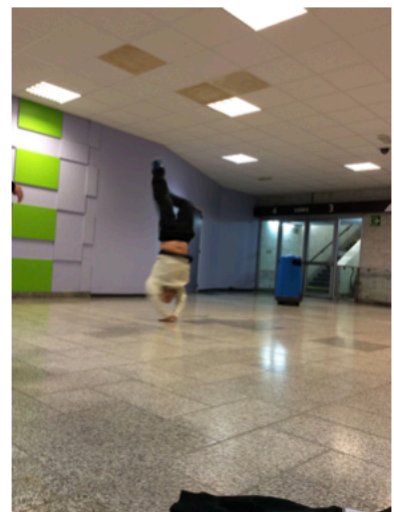


Fig 11





Parcours n°2

### 1.3 Les danseurs liégeois « Buster », « Narko » et « Xtophe »

Lieu:	Galerie Saint-Lambert, Liège.
Date:	9 Avril 2019
Moment de la journée:	18h30
Moyen(s) et durée de transport:	La marche : environ 11 min.
Destination de départ:	Saint-Laurent et Sainte-Walburge
Durées de l'action:	Environ 5 min.

#### 1.3.1 Apport textuel

À la suite de plusieurs contretemps lors de la prise de contact avec les danseurs, cette rencontre n'a eu lieu que le 9 Avril 2019. Deux jours plus tard, les danseurs avaient convenu de me conduire à l'espace en sous-sol de la galerie Saint-Lambert aux alentours de 18h : un lieu « problématique » selon les moments de la journée d'après ce qu'ils affirment. Ils m'ont donné rendez-vous sur le parking de la gare du palais depuis lequel nous avons emprunté la Rue de Bruxelles afin de descendre vers la place Saint-Lambert. Une fois arrivés devant le « Point Chaud » de la place Saint-Lambert, nous avons emprunté les escaliers qui mènent aux galeries donnant accès aux sous-espaces de la galerie et aux parkings.

Après avoir franchi la porte d'accès à la galerie, ils ont choisi un premier espace où il me demandèrent de prendre progressivement place pour les photos. Cinq minutes se sont à peine écoulées que des agents stewards nous ont demandés - sans aucune forme de violence - de quitter les lieux. Réciproquement, aucune forme de résistance ne fut imposée de la part des danseurs. Ils prirent leurs sacs

et décidèrent de marcher en direction du passage menant à la galerie Saint-Lambert. Après avoir franchi la seconde porte, ils ont repéré un espace en avant d'une cellule commerciale dépourvue d'activité : situation qu'ils ont jugé moins problématique puisqu'ils ne risquaient pas de gêner ou d'entraver le passage. Plus loin, un agent de sécurité du « Carrefour » attira leur attention. À plusieurs reprises, ils hésitèrent à danser. Après, ils débutèrent leurs « sessions ».

L'atmosphère est plutôt calme et la galerie s'apprête à fermer. Seuls certains commerces poursuivent leurs activités. Ils ont formé un cercle et rapidement créé un attroupement de passants autour de leur production chorégraphique. Par ailleurs, les réactions des passants furent multiples : certains se sont montrés réceptifs par rapport à l'activité en prenant place à proximité de la session tandis que d'autres ont dévié leur trajectoire ou encore coupé « le cercle » passant au travers des danseurs. C'est au bout de quelques minutes qu'une femme de ménage s'est dirigée vers eux et leur demanda, dans un premier temps, de couper la musique. Par la suite, elle souligna au passage que ce type de comportement ne pouvait pas être toléré dans ces lieux. C'est à la suite de cette première interpellation que de seconds agents de sécurité sont arrivés sur le lieu que nous occupions, incident qui provoqua la fin de leur session.

### 1.3.2 Apport cartographique

La vue aérienne, à la page précédente, est à l'échelle du 1/2500 et retrace le parcours effectué avec les danseurs. Elle est orientée en portrait.



### 1.3.3 Apport photographique

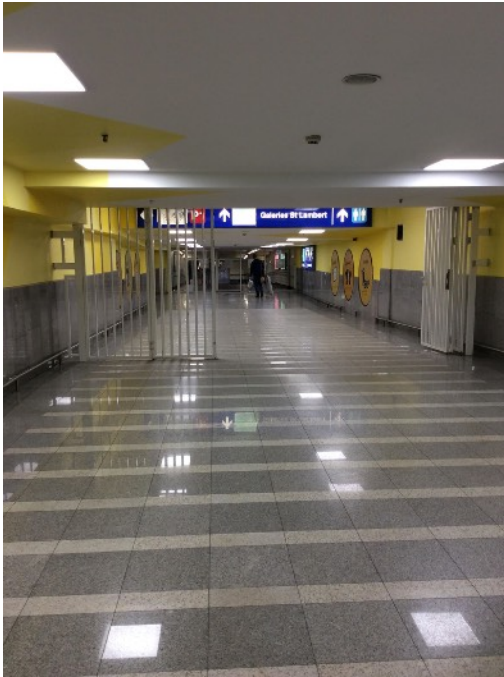


Fig 1 : Galerie d'accès à la Galerie Saint-Lambert.



Fig 2



Fig 3



Fig 4 : Les danseurs se placent devant une cellule commerciale vide



Fig 5 : L'espace occupé par les danseurs est sous surveillance caméras.



Fig 6 : Revêtement de sol de type terrazzo.



Fig 7



Fig 8





Parcours n°3

## 1.4 Les danseurs liégeois « Dacos », « Seleкто », « Kriman », « Yoyo » et « Marcello »

Lieu:	Pont des Grosses Battes, Angleur.
Date:	12 Avril 2019
Moment de la journée:	19h00
Moyen(s) et durée de transport:	La marche et le vélo : environ 18min.
Destination de départ:	Chênée, Vennes et Grivegnée
Durées de l'action:	Environ 2 h

### 1.4.1 Apport textuel

Les danseurs me fixèrent un point de rendez-vous au parking indexé à la gare d'Angleur. Ceux-ci sont arrivés à des heures parfois tardives en vue de la distance des quartiers différents d'où ils proviennent ( Chênée, Vennes, Grivegnée ). C'est seulement au bout de 30 minutes qu'il a été possible de rassembler l'ensemble du groupe.

Une fois notre retrouvaille au parking, ceux-ci m'ont conduit sous le Pont des Battes. Sur place, ils commencèrent à installer leur tapis de sol ou "ballatum" en mousse à un endroit suffisamment plat étant donné la pente, tandis que d'autres ramenèrent le baffle. Le pont est plutôt sale et sombre. L'activité sur le ravel est calme et certains passant en vélo prêter attention à leurs productions. C'est en prenant place sur le ravel en partie supérieur qu'il nous a été possible de les photographier.

### 1.4.2 Apport cartographique

La vue aérienne, à la page précédente, est à l'échelle du 1/2500 et retrace le parcours effectué avec les danseurs ainsi que les lieux qu'ils ont cités précédemment. Elle est orientée en portrait.



### 1.4.3 Apport photographique



Fig 1 : Entrée au Pont des Grosses Battes de Angleur.



Fig 2 : Vue sous le pont.



Fig 3 : Les danseurs installent un ballatum en mousse.



Fig 4



Fig 5



Fig 6



Fig 7



Fig 8



Fig 9

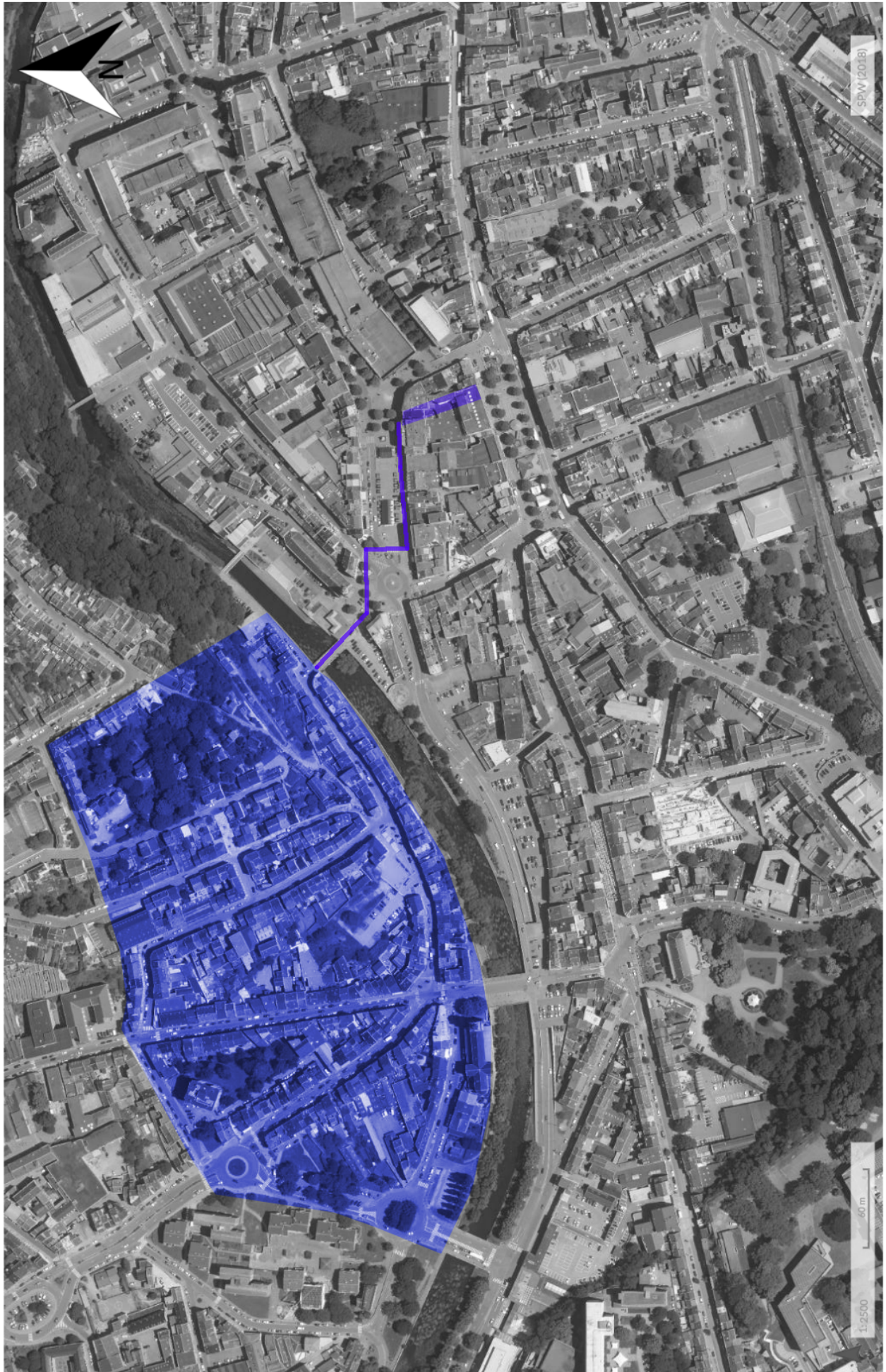


Fig 10

Au fur et à mesure de nos entretiens, certains danseurs nous orientent vers d'autres scènes de la culture en nous énumérant Verviers, Spa ou encore Bruxelles. En effet, outre le fait que les infrastructures et les espaces publics du centre-ville sont majoritairement les lieux cibles, certains danseurs se rendent dans les zones périphériques voire dans certaines grandes banlieues liégeoises lorsque l'opportunité se présente. Ce phénomène suscite notre attention et nous interroge davantage. Bien que ce type de pratique et d'appropriation de l'espace soit généralement associé à l'image des grandes villes, il est intéressant de constater que ces phénomènes d'appropriation peuvent également prendre place au sein de petites villes de typologies territoriale et sociale bien différentes.

En effet, avec ses 60 000 habitants, Verviers présente une série d'espaces et d'infrastructures publics suscitant l'attention des danseurs. De manière similaire à Liège, c'est le centre-ville qu'ils privilégieront. Successivement, nous nous posons un ensemble de questions : rencontrent-ils les mêmes difficultés? Qu'en est-il de l'acceptation de ce type de pratique au sein des grandes banlieues liégeoises?. Observe-t-on les mêmes mécanismes de rejet?





Parcours n°4

### 1.3 Les danseurs verviétois « Base » et « Zo ».

Lieu:	Galerie des deux Places, Verviers.
Date:	31 Mars 2019
Moment de la journée:	16h00
Moyen(s) et durée de transport:	La marche : 5 min.
Destination de départ :	Hodimont
Durées de l'action:	Environ 2h

#### 1.3.1 Apport textuel

À la suite de l'interview du 12 février 2019, les danseurs me donnent rendez-vous dans le quartier d'Hodimont en vue d'aller dans un lieu qu'ils ont pour habitude de fréquenter. Ainsi, nous nous sommes dirigés dans le centre-ville de Verviers pour nous rendre à la « Galerie des deux places », une galerie connectant la place du Martyr à la Place Verte.

#### 1.3.2 Apport cartographique

La vue aérienne, à la page précédente, est à l'échelle du 1/2500 et retrace le parcours effectué avec les danseurs. Elle est orientée en portrait.



### 1.3.3 Apport photographique



fig 1 : Escalier d'accès au première étage de la Galerie des deux places.

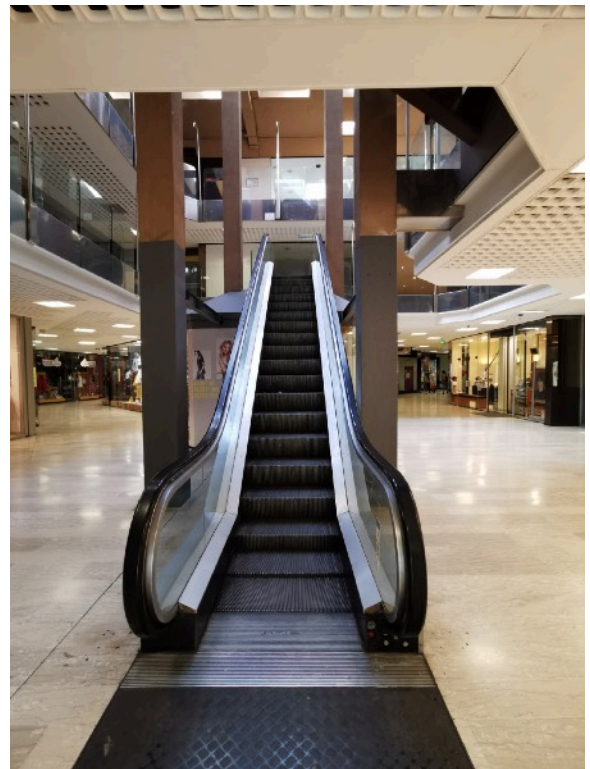


fig 2 : Escalator condamnée de la galerie.



fig 3 : L'activité commerciale au première et deuxième étage de la galerie est inexistant.





fig 4 : L'espace utilisé par les danseurs en retrait des accès à la galerie.



fig 5



fig 6 : Il existe deux sources d'alimentations électriques dans l'espace occupé par les danseurs.



fig 6 : Revêtement de sol : dalle de type terrazzo.



fig 7

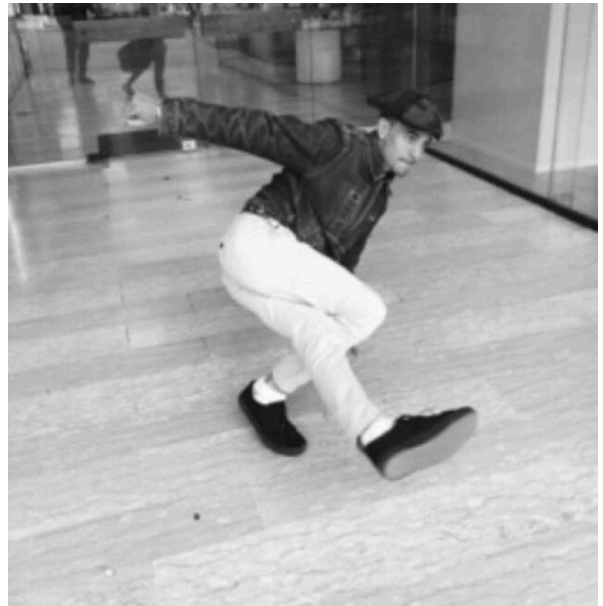


fig 8



#### 1.4 Le « Under Da Bridge »

Lieu:	Pont des Grosses Battes, Angleur.
Date:	31 Mars 2019
Moment de la journée:	20h00
Moyen(s) et durée de transport:	La voiture : 15 min.
Destination de départ :	Bressoux
Durées de l'action:	Environ 5h.

*En dehors des scènes officielles de la scène hip-hop liégeoise, il existe également une face cachée et méconnue du grand public. Bien que les espaces de gares et galeries soient majoritairement utilisés par les danseurs, certains mettent en place des évènements « outside » ou « underground ». Ainsi, un danseur nous informe d'un évènement nommé le « Under Da Bridge » : un évènement « Outside » d'envergure de la scène hip-hop liégeoise. Il prend place sous le Pont des Grosses Battes à Angleur. Cet évènement est le résultat de leur propre initiative. Ainsi, ils parviennent à mobiliser - illégalement - un ensemble d'éléments tels qu'une piste de danse posée à même le sol, des spots d'éclairage ainsi que des équipements musicaux variés : le ravel est entièrement occupé par le matériel du « dj » et un groupe de batteurs accompagne celui-ci en live.*

*Lors de notre intervention sur le site, nous assistons à une véritable synergie entre l'ensemble des éléments constitutifs de la culture hip-hop : graffeurs, danseurs et autres se rassemblent en vue de célébrer cet évènement. En raison de son illégalité et à la demande des danseurs, ils furent vigilants quant à la protection des identités. Par ailleurs, ils me rapportent qu'il s'agissait d'un lieu conflictuel. Raison pour laquelle cet évènement a lieu dans la plus grande*

discrétion et s'offre à un public bien ciblé. La culture hip-hop en scène liégeoise ne constitue finalement qu'un petit milieu dont les adeptes se connaissent de près ou de loin. C'est de cette manière qu'ils se tiennent régulièrement au courant du déroulement de l'évènement. Néanmoins, nous apprendrons que ce site fait l'objet de nombreuses interventions de Police expliquant le fait que les événements se déroulent occasionnellement.

#### 1.4.1 Apport textuel

Nous arrivons sur le site aux alentours de 19h. Après nous être parqués sur la voirie en amont, nous appréhendons une musique - fort bruyante - depuis la rue en surplomb. Après avoir emprunté un petit sentier, nous percevons un graffeur en train de peindre une cabine électrique située à l'entrée du pont. De loin, nous percevons des spots d'éclairage et une foule massive. Sur le ravel, un dj accompagné d'un groupe de batteurs et de trompettistes mettent de l'ambiance ensemble. Le site est assez glauque, sombre et insalubre. Il nous renvoie à un sentiment d'insécurité, de froideur et de crainte. Le passage régulier de véhicules sur le pont installe un sentiment de panique et de délit. C'est l'ensemble de ces traits qui semblent susciter l'intérêt particulier pour ce lieu.

En contrebas, les danseurs sont rassemblés autour d'un ballatum et s'affrontent l'un après l'autre. Plus loin, les graffeurs réalisent une fresque collective à l'image de l'évènement. Des bombes aérosol sont à disposition du public : ils peuvent également signer les murs. La soirée est agitée et elle se prolonge au-delà de 23h. Un « Mc » commente l'évènement avec un micro durant toute la soirée. Plus tard, nous apprendrons qu'une descente policière eut lieu quelques heures plus tard, les contraignant à quitter les lieux.

### 1.4.2 Apport cartographique

La vue aérienne est à l'échelle du 1/2500 et retrace le parcours effectué avec les danseurs ainsi que les lieux qu'ils ont cité précédemment. Elle est orientée en portrait.

### 1.4.3 Apport photographique



fig 1: Organisation d'une compétition de danse hip-hop sous le Pont des Battes à Angleur.



Fig 2 : Photo d'une « battle » de danse.



## 2. La cartographie des lieux de pratique « outside » liégeois .





Dans le cas de pratique artistique informelle ou peu institutionnalisée telle que la danse hip-hop (Veille Marchiset, 2003 ; Dumont, 2006), il n'existe pas réellement d'information "chiffrée" ou cartographiée de la pratique. Il fut donc nécessaire de créer un véritable répertoire des lieux de la pratique permettant ainsi une meilleure appréhension de l'ensemble des faits se jouant dans la relation entre la pratique culturelle et l'espace. Au sein du milieu, nous rencontrons trois types d'acteurs distincts. D'une part, les créateurs ou les pratiquants qui maintiennent et donnent vie à la pratique originale, les médiateurs tels que les directeurs d'établissement, les écoles de danse, les ASBL (LCB) ou encore les politiques en charge de la culture. Les entretiens individuels ou collectifs avec ces pratiquants « réguliers » de la scène liégeoise a été notre principal outil dans l'identification des lieux de la pratique dite informelle.

Le dispositif méthodologique qui fut envisagé dans le cadre de notre étude consista à créer un répertoire des lieux de pratique de la danse hip-hop dans la ville de Liège en optant pour deux types d'approche. Dans un premier temps, c'est par l'intermédiaire des différents interviews individuels et collectifs réalisés auprès des danseurs qu'il nous a été possible d'identifier et de cartographier une partie des lieux d'occupation. En effet, dans des pratiques informelles comme celle de la danse hip-hop constituant un petit milieu dans lequel les acteurs se connaissent, les lieux sont connus de tous. Une fois l'identification du lieu, l'information circule très rapidement et ce repérage constitue souvent l'élément qui attire successivement d'autres danseurs.

Dans un second temps, différentes données sont récoltées via diverses plateformes de médias permettant de cette sorte, la collecte d'information sur un certain nombre d'évènements. Dans le cadre de pratiques peu structurées comme celles associées à la culture hip-hop, les outils informatiques s'avèrent être un formidable outil permettant une meilleure mise en réseau et une meilleure circulation de l'information au sein des pratiquants. Outre ces plateformes, l'agenda en ligne de l'ASBL Liège City Breakers fut consulté à de

multiples reprises, c'est de cette sorte qu'il nous a été possible, dans une seconde carte, d'identifier les lieux de pratiques « officiels » ( évènements, école de danse, salles).

Dans la première cartographie, les lieux répertoriés et localisés ont été classés selon des critères relatifs à la temporalité des usages : ceux-ci peuvent être occupés occasionnellement , de manière très active ou encore abandonnés. En effet, certains lieux font l'objet d'usages « actifs » tandis que d'autres sont d'usages « occasionnels » dépendant essentiellement des conditions météorologiques à l'inverse d'autres successivement abandonnés par les danseurs.

## 2.1 Apport photographique



Photographie du relevé  
n°1 :  
Galerie Cathédrale



Photographie du relevé  
n°2 :  
Parvis Avenue Vinave  
d'Ile



Photographie du relevé  
n°3 :  
Parvis Avenue Vinave  
d'Ile





Photographie du relevé n°4 : Gare du Palais de la Place Saint-Lambert.



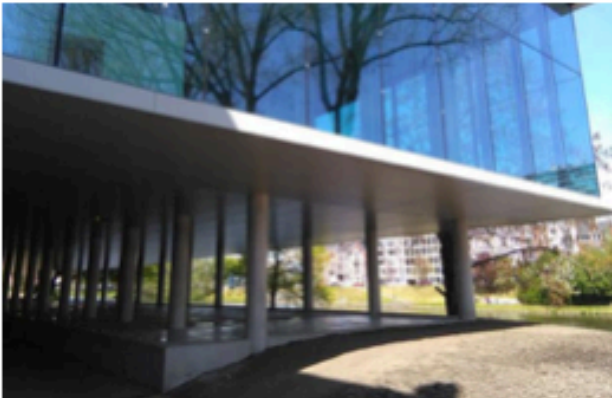
Photographie du relevé n°5 : Gare de l'Opéra.



Photographie du relevé n°6 : Quai de la « belle-liégeoise », Parc de la Boverie.



Photographie du relevé n°7 : Esplanade de la place Saint-Lambert.



Photographie du relevé n°8 : Sous-espaces du Musée de la Boverie.



Photographie du relevé n°9 : Galerie Pont d'Avroy.



Photographie du relevé n°10 : Pont des Grosses Battes, Angleur.



Photographie du relevé n°11 : Skate-parc de Cointe.

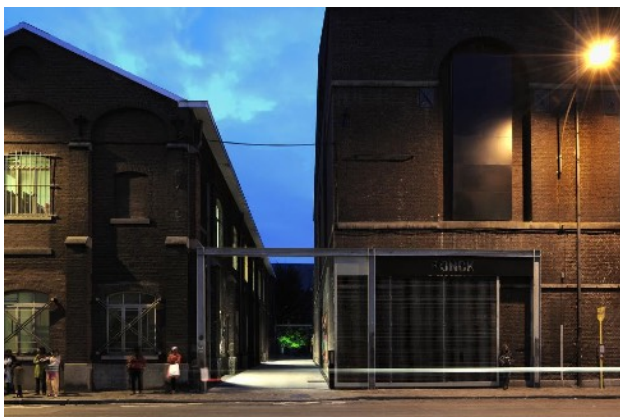


**3. La cartographies des lieux de pratiques « officiels » liégeois.**





### 3.1 Apport photographique



Photographie du relevé n°1 : Caserne Fonck en Outremeuse.



Compétition LCB à la Caserne Fonck



Photographie du relevé n°2 : Ecole communale de Bressoux-Haut



Salle d'entraînement des danseurs dans le hall omnisports de l'école de Bressoux-Haut.



Photographie du relevé n°3 : Hall omnisports de Bressoux



Organisation de l'évènement « Battle of Style » dans le hall omnisports de Bressoux.





Photographie du relevé n°4 : Haute école de HELMO en Outremeuse.



Organisation de workshop à la haute école HELMO en Outremeuse.



Photographie du relevé n°5 : Centre culturel de Waremmé.



Organisation de l'évènement « Just-Like-Music » à Waremmé.



Photographie du relevé n°6 : Hall omnisports de Tilff.



Organisation de l'évènement « Breakin-Day » à Tilff.

#### **4. Les services de sécurité de la SNCB : Le Sécurail.**

Les polices ferroviaires de Belgique se composent de l'ensemble des organisations ayant pour but d'assurer la sécurité des infrastructures ferroviaires, des clients mais aussi des employés de la SNCB. Parmi celles-ci, on retrouve le B-Security, le Sécurail mais aussi le service de police fédérale SPC. Le service de sécurité Sécurail a été créé suite à l'arrêté royal du 13 Septembre 2004 ainsi que par l'arrêté ministériel du 14 septembre 2004. Ainsi, ses activités ont débuté le premier décembre 2005. Ils ont pour mission de veiller à la sécurité de l'ensemble des personnes qui fréquentent les infrastructures ferroviaires, les trains mais aussi de prévenir les différentes formes de vandalisme.

Aujourd'hui, elle est constituée de quelques 500 agents assurant différentes patrouilles préventives sur l'ensemble du territoire belge dans le domaine ferroviaire et assurent également la surveillance des bâtiments de direction, la surveillance d'installations, la lutte contre les vols (câbles, métaux), le vandalisme et le graffiti et ils collaborent fréquemment avec diverses sociétés de surveillance externes. Ainsi, il nous semblait essentiel de pouvoir rencontrer ces agents en vue de pouvoir confronter les points de vue - fort différents - car elles sont les personnes les plus aptes à parler de la thématique faisant l'objet de ce mémoire. En effet, des deux côtés, les plaintes sont nombreuses. La pratique de danses spontanées telles que la danse hip-hop ne paraît pas toujours évidente au sein des espaces publics du domaine ferroviaire.

*« Ce type de pratique renvoie à un sentiment d'insécurité et une image malfaisante aux voyageurs qui passent par la gare mais aussi pour le personnel de la SNCB. Elle peut renvoyer l'image de bandes urbaines et de dégradation des lieux. Nous veillons à la sécurité collective sur les voies ferrées. »* ( Extrait de l'interview avec « Fabrice ») : voici les propos d'un agent du service Sécurail de la Ville de Liège. Par conséquent, les diverses entrevues effectuées avec les agents

du service de sécurité Securail m'ont successivement renvoyé vers des articles de loi concernant ce type de pratique en gare :

#### 4.1 Titre II relatif à l'Obligation du public et des voyageurs.

- Art.3 : « *Toute personne présente dans les gares, dans les trains ou dans l'infrastructure ferroviaire est tenue de se conformer aux instructions des services de police et du personnel, selon les cas, du service de sécurité, du gestionnaire de l'infrastructure, du gestionnaire de la gare ou des entreprises ferroviaires, revêtu de son uniforme ou porteur de tout autre signe distinctif. Ces instructions doivent dans les circonstances données viser à sauvegarder la sécurité et à maintenir l'ordre »*
- Art.5.1 : « Il est interdit : d'empêcher, d'entraver, de ralentir ou de mettre en danger le trafic ferroviaire et, de manière générale, de perturber l'exploitation ferroviaire, de quelque manière que ce soit ; »
- Art.5.4 : « Il est interdit : de souiller, de détruire ou d'endommager de quelque manière que ce soit l'infrastructure ferroviaire, les gares ou les véhicules ferroviaires ; »
- Art.7.1 : « Il est interdit : d'entrer dans les bâtiments de la gare ou de s'y trouver en dehors des heures d'ouverture au public; »
- Art.8.3 : « il est interdit : de se servir ou d'utiliser les équipements, appareils et outillages appartenant au gestionnaire de gare ou à une entreprise ferroviaire, ou exploités par l'un d'eux, et qui ne sont pas destinés au public ou aux voyageurs; »

- Art.9.2: « Dans les gares et les véhicules ferroviaires, il est interdit, sauf autorisation préalable, selon le cas, du gestionnaire de gare, de sa filiale habilitée ou de l'entreprise ferroviaire: d'offrir quelque service rémunéré que ce soit; »
- Art.9.3: « Dans les gares et les véhicules ferroviaires, il est interdit, sauf autorisation préalable, selon le cas, du gestionnaire de gare, de sa filiale habilitée ou de l'entreprise ferroviaire: de se livrer à l'exercice d'une profession, de développer une activité ou un comportement, de quelque nature que ce soit, susceptibles d'empêcher les voyageurs de jouir sans entrave des services du gestionnaire de la gare ou des services de transport ferroviaire; »
- Art.9.4: « Dans les gares et les véhicules ferroviaires, il est interdit, sauf autorisation préalable, selon le cas, du gestionnaire de gare, de sa filiale habilitée ou de l'entreprise ferroviaire: de monter quelque spectacle que ce soit, allant ou non de pair avec une collecte d'argent; »

Ainsi, la violation de l'un des articles de loi énoncés précédemment est un acte que la loi ferroviaire sanctionne. De cette sorte, lorsqu'un groupe de danseurs reçoit pour ordre de quitter les lieux, ils peuvent également se voir infliger une amende dont les montants peuvent varier selon le degré de gravité. En cas de refus d'obtempération, le service Sécurail laisse donc place à l'intervention de la Police, le tout pouvant aller jusqu'à l'emprisonnement.

#### 4.2 Les sanctions

De manière générale, l'article 28 relatif aux Sanctions du paragraphe 1 précise:

*« Les infractions à la présente loi et à ses arrêtés d'exécution sont sanctionnées par un emprisonnement de huit jours à cinq ans et par une amende de 26 euros*

*au moins, ou par une de ces peines seulement. Nonobstant l'alinéa 1er, par dérogation à l'article 29, et sans préjudice de l'article 32, § 1er, toute personne qui a contrevenu à l'article 15, 1° plus de neuf fois sur une période inférieure ou égale à douze mois, peut être punie d'un emprisonnement de quinze jours à six mois et d'une amende de 1 000 euros, ou par une de ces peines seulement, à partir de la 10ème infraction commise dans le même délai. § 2. Toutes les dispositions du Livre Ier du Code pénal, y compris les dispositions du chapitre VII et l'article 85, auxquelles il n'est pas dérogé par la présente loi sont applicables aux infractions prévues par la présente loi ou ses arrêtés d'exécution » ( extrait du règlement relatif aux Sanctions de l'article 28 sur le site de la SNCB )*

Face à ce genre d'infraction, la loi prévoit différentes sanctions. Celles-ci sont classées selon différentes catégories. L'infraction de première catégorie (refus d'obtempérer, empêcher, entraver ou gêner l'exploitation ferroviaire, développer une activité sans autorisation, montrer un spectacle) comprend une amende d'une valeur de 50€. Ainsi, dans les 365 jours suivant cette infraction, l'individu commettant à l'identique l'une des infractions pour laquelle il a précédemment été verbalisé, se verra recevoir une amende d'un montant de 75 à 150 €. Par ailleurs, les divers actes tels que la souillure, la dégradation des lieux ou la perturbation de l'ordre et du calme des personnes (nuisance sonore de baffles) présentes dans les gares sont considérées comme des infractions de catégorie 2 : celle-ci prévoit des amendes pouvant s'élever de 100 à 350€.

Néanmoins, d'autres infrastructures de l'espace public liégeois suscitent l'intérêt des danseurs : des parvis, des ponts ou encore - occasionnellement - des espaces situés à proximité des quais tels que nous l'avons illustré précédemment. En vue d'apporter une explication juridique quant à ce type de phénomène, le point suivant énoncera des articles de loi du Règlement de Police relatifs aux Artistes de rue.



### 4.3 Le règlement de Police

D'emblée, un bref aperçu du règlement de police relatif aux Artistes de rue sur le site en ligne de la Ville de Liège nous en dit davantage. Notons, au passage, que l'usage de lieux - pour une quelconque activité artistique - appartenant à la voie publique sans l'octroi d'un permis auprès de la commission « C.A.R » (commission des artistes de rue) est un acte que la loi du 24 Juin 2013 sanctionne. Le terme Artiste de rue désigne l'ensemble des activités artistiques tels que le domaine de la musique, des arts de la scène, des arts plastiques ou du cirque, prenant la voie publique comme support à leurs arts. Par voie publique il faut entendre « (...) *la partie du territoire de la Ville de Liège affectée principalement à la circulation des personnes ou des véhicules, accessibles à tout citoyen dans les limites fixées par les Lois, Décrets, Arrêtés et Règlements (...)* » ( extrait du Règlement de Police ) . Elle comprend donc les voies de circulation (accotement, trottoirs) ainsi que les emplacements publics (emplacement de stationnement) les cours, les jardins, les promenades ainsi que les autres marchés qui lui sont associés.

Ainsi, les artistes se doivent d'effectuer une demande d'autorisation sans quoi ils ne peuvent figurer sur la voie publique. Une fois l'octroi temporaire ou définitif du permis , des mesures de police précisent que l'ensemble de ces prestations artistiques ne peuvent débuter avant 9h, ni se prolonger au delà de 21h ni prendre place dans un lieu pendant plus d'une heure sauf sous dérogation accordée par le Bourgmestre. Quant à leur emplacement, ils ne peuvent entraver l'accès aux commerces, édifices publics ou aux habitations privées, ni même empêcher la déambulation et la libre circulation des citoyens sur la voie publique et laisser le « libre accès » aux fonctions et équipements qui le constituent. L'artiste en infraction par rapport à l'ensemble de ces mesures se verra infliger une amende d'une valeur de 175 €, voire le montant doublé en cas de récidive.

## 5. Le service de la culture.

*« Nous ne sommes pas désirés dans l'espace public ; Danser n'est pas un délit. »*

(Extrait de l'interview avec « Cali »)

Tels étaient les propos des danseurs urbains présents en région liégeoise lors des diverses interviews réalisées en leur présence. Par ailleurs, d'autres évoquent : *« Dans l'imaginaire collectif, la culture hip-hop est encore souvent associée aux populations défavorisées et aux quartiers qu'elles occupent »* (Quitellier, 2015, pp.1) d'où l'usage et la présence parfois symptomatique de la pratique dans certaines régions de l'espace public. Afin d'apporter d'amples informations, nous nous sommes dirigés vers Monsieur Thierry BASOMBOLI, échevin de la culture, de l'urbanisme et des relations inter-culturelles de la Ville de Liège.

À cet usage particulier de l'espace public, Monsieur l'échevin énonce : *« L'espace public d'aujourd'hui est un espace à partager. Aujourd'hui, lorsqu'on dit qu'il faut apprendre à vivre ensemble en s'appuyant sur le propos de Martin Luther King : « On doit apprendre à vivre ensemble comme des frères sinon on va mourir ensemble comme des idiots », ça ne regarde pas seulement la diversité culturelle. Ça regarde aussi la diversité des usages dans l'espace public. Il faut donc trouver des protocoles et des points d'équilibre qui garantissent à la majorité des usagers, une forme de quiétude dans leurs pratiques de l'espace public. »* (Extrait de l'interview avec Monsieur l'échevin Thierry BASOMBOLI)

La principale contrainte réside dans le fait que la pratique du hip-hop - de manière générale - ne se fonde pas dans la multiplicité des usages qui peuvent être associés à l'espace public puisqu'il se fonde historiquement en marge de la société. C'est donc l'une des raisons pour laquelle il est tout à fait prévisible et légitime que naissent des *« (...) frottements avec le cours normal des choses »* (Thierry BASOMBOLI) pouvant générer des contrariétés dans le chef de

certaines personnes. L'usage de l'espace public, propre aux aspirations de tout individu n'est donc possible qu'à partir d'une « co-construction ».

Par ailleurs, c'est d'après un constat qu'on observe au sein du mouvement hip-hop que « *l'événement gagne considérablement en reconnaissance* » (Thierry BASOMBOLI). En effet, c'est par l'intermédiaire de cette reconnaissance que se développe un ensemble d'activités (spectacles, shows, évènements) par les subventions de la Ville de Liège. C'est au travers de diverses institutions intégrant davantage la pratique que la culture est promulguée au delà des frontières liégeoises par l'intermédiaire de l'Orchestre philharmonique royal de Liège (OPRL) ou encore le « Festival Pays de Danses » au théâtre de Liège ou le « Hip-Orgue » à l'Opéra. Créé en 2013 à l'ORW et conçu par l'organiste liégeois Serge Schoonbroodt, le spectacle « Hip-Orgue » parvient à faire rencontrer les disciplines urbaines tout en le fusionnant avec les courants anciens. Avec le mariage des « anciens » et des « modernes », Serge Schoonbroodt parvient à rassembler des disciplines artistiques diverses et favorise la rencontre de générations et de cultures historiquement et philosophiquement différentes. De cette sorte, l'orgue se livre face à une nouvelle jeunesse tandis que le hip-hop quitte peu à peu la rue en vue d'expérimenter un nouveau domaine musical au travers de lieux chargés d'histoire tel que l'église Saint-Remacle de Liège.

De plus, ils organisent également tous les deux ans le festival de « Connexion Urbaine » au travers duquel ils mettent toute une série de pratiques urbaines dans l'espace public par le biais de contrats rémunérés avec des artistes locaux. Ce festival a pour but d'offrir plus de visibilité aux artistes liégeois peinant à être soutenus dans leur pratique. C'est par l'intermédiaire de contrats rémunérés entre les artistes et la Ville de Liège que ceux-ci peuvent rompre avec la sphère du bénévolat de laquelle certains éprouvent une grande difficulté à sortir. Ainsi, l'organisation d'un tel évènement permet la mise en lumière de certains quartiers d'Outremeuse et d'autres en pleines évolution. D'emblée, il existe une série d'évènements à l'initiative de personnes privées telles que l'ASBL « LCB » ou

« Flash-Break » et d'autres, de moyenne importance comme le « Breakin-Day » à Tilff, le « Just-Like-Music » au centre culturel de Waremme, le « Battle Of Style » lancé par « La Baraka » asbl et le « Art-Street Battle » de Cointe, ensemble d'événements qui promeut considérablement la pratique de la danse hip-hop et la rend accessible à un plus grand public.

Néanmoins, certains danseurs intègrent les critères de cette nouvelles reconnaissance tandis que les « puristes » et « fondamentalistes » incitent à un retour aux bases initiales du mouvement générant une série de tensions au sein du milieu et complexifiant davantage le dialogue avec la Ville de Liège. « *Une fois que la pratique s'installe dans le paysage et qu'elle est conforme et ne bouleverse plus l'ordre normal des choses, il survient tout un ensemble de conflits au sein du milieu* » (Thierry BASOMBOLI) dont des conflits au sein de l'espace public. À cela, Monsieur l'échevin affirme : « *Nous sommes certes dans une dimension moins "romantique" de la pratique mais il y a des gens qui prennent plaisir à faire ce type de danse et qui cherchent une école où on peut la pratiquer. Ensuite, cette école produit un spectacle en fin d'année et participe à des projets et des championnats divers et variés. Mais ici, la logique n'est plus de savoir comment continuer à vivre en marge.* »

Face à cela, la ville met également en place un ensemble de dispositifs tels que la « Commission des Artistes de Rue » (CAR) octroyant une sorte de « Visa » permettant aux artistes de pouvoir exercer leur art dans l'espace public. Ainsi, les artistes se doivent d'effectuer une demande d'autorisation sans quoi ils ne peuvent figurer sur la voie publique. Une fois l'octroi temporaire ou définitif du permis, des mesures de police précisent que l'ensemble de ces prestations artistiques ne peuvent débuter avant 9h, ni se prolonger au delà de 21h ; ou prendre place dans un lieu pendant plus d'une heure sauf sous dérogation accordée par le Bourgmestre. Quant à leur emplacement, ils ne peuvent se produire de sorte à entraver l'accès aux commerces, édifices publics ou aux

habitations privées, ni même empêcher la déambulation et la libre circulation des citoyens sur la voie publique et doivent laisser le « libre accès » aux fonctions et équipements qui la constituent.

En outre, la « Déclaration de Politique Générale » précise que la Ville de Liège s'engage à devenir une ville phare en matière d'art urbain. Le point 8.2 du chapitre VIII dédié à « La culture comme outil d'émancipation, de cohésion sociale et d'attractivité » (Déclaration de politique communale du Collège communal) précise :

- soutenir toutes les formes de culture populaire ou d'expression nouvelle et d'évènements culturels développés par les associations ;
- associer les artistes locaux à l'aménagement et à l'embellissement des espaces publics en faisant de Liège un véritable théâtre à ciel ouvert.
- A ce titre, Liège entend devenir une Ville de street art en créant des parcours urbains ; créer un lieu d'expression pour l'art contemporain ;

De cette sorte, elle finance et collabore avec différents opérateurs tels que le « Paliss'Art » ou encore le « Spray Can Art » qui alimentent sans arrêt la réflexion sur la manière de percevoir l'art urbain et les formes d'expression contemporaine dans la ville.





## Troisième partie

### L'analyse des études sur le terrain

Les diverses études de terrain nous ont permis de récolter un ensemble d'informations auprès des acteurs concernés : la perception du danseur autant que la perception des services publics de la Ville de Liège et des services de sécurité Sécurail. De cette sorte, il nous a été possible de mettre en lumière les conflits qui peuvent résider au sein de cet usage particulier de l'espace assujéti à un ensemble de restrictions. Par ailleurs, l'étude illustre la manière dont les danseurs participent à la production de la ville, de ses espaces publics et de certaines de ses infrastructures par la réinvestigation de lieux que nous pouvons définir comme étant sous-investis et relégués. De prime abord, il s'agissait de comprendre la pratique tout en adoptant des points de vue variés quant à la perception de la pratique par une approche interne et externe au domaine. Il est vrai qu'ils partagent un même « vécu » tout en le percevant de manière très différente voir contradictoire.

Il est tout à fait normal et prévisible de constater que les avis diffèrent en fonction du rôle et de la place qu'occupent les acteurs au sein du phénomène. Bien que l'objectif de notre étude ne consistait pas en la conciliation mais plutôt dans le fait de pouvoir mesurer les ambitions et les raisons de faire ou d'agir des protagonistes, nous avons successivement observé la pratique de différents points de vue. En tant que futur concepteur d'espaces et danseur, cette expérience fut très enrichissante dans le sens où il m'a été possible de constater qu'en dehors du domaine institutionnel et académique de la danse fortement diffusée au sein du réseau liégeois et que j'ai pour habitude de fréquenter, les enjeux qui peuvent se jouer au sein de l'espace public sont multiples. Par ailleurs, ces expériences démontrent que la « notion d'espace public » sur laquelle nous nous penchons depuis cinq années est également ce lieu d'échange social et culturel ,ce lieu de l'interaction et de la communication tant

l'espace est propice à la spontanéité créative. De cette sorte, il m'a été possible d'expérimenter la danse sous un angle qui n'est pas le mien.

En effet, la pratique de la danse hip-hop est une forme artistique très vivante et présente dans notre environnement urbain. Comme toute autre, cette pratique est liée à l'activité humaine et sociale, à la ville et ses espaces publics. Elle fait usage de la ville et de ses espaces en tant que « support » à l'expression de l'art, en tant que lieu essentiel à la production chorégraphique qu'elle met en place. Dans les points ci-après, l'analyse des études effectuées sur le terrain a pour but de souligner quelques points fondamentaux de la pratique artistique en vue d'y apporter diverses réflexions.

## **1. Analyse cartographique des lieux de pratiques « outside »**

### 1.1 Les lieux de pratiques « outside »

L'analyse cartographique des lieux de la pratique du hip-hop au sein des espaces public liégeois révèle que certains lieux sont « (...) porteurs socialement, économiquement et symboliquement d'usages qui vont définir les manières dont les acteurs sont susceptibles de les utiliser et qui vont définir aussi les qualités d'appropriations que ces acteurs en ont » (Brunaux, 2007, p.157). Ainsi, la ville et l'espace public « (...) devenue des espaces ludiques qui est la matière première de leur expression » se présente comme étant le lieu de communication idéale pour les danseurs. Initialement développée en marge, l'intérêt de la pratique « (...) réside dans la maîtrise d'un espace qu'elles naturalisent en se l'appropriant ponctuellement » (Adamkiewicz, 1998). Elle possède une multitude de lieux - parfois peu fréquentés, sous-investis et offrant une facilité d'accès - propice à l'appropriation. C'est ainsi qu'ils réinvestissent certains « contre-espaces » tout en créant davantage de lieux « hétérotopiques » au sein de la ville. (Foucault, 1960). Parmi l'ensemble des lieux répertoriés, il existe des lieux plus prisés que d'autres à savoir : l'utilisation de zones dégradées ou certaines zones en retrait

du centre où leur présence semble moins conflictuelle. Certains lieux font l'objet d'un usage occasionnel tandis que d'autres figurent parmi les lieux les plus assimilables de leur répertoire. Globalement, les espaces périphériques sont moins concernés par certaines démarches frénétiques concentrées dans le centre ville. Avec une certaine modération, la périphérie offre un ensemble d'espaces tant pour la pratique dite « outside » que les lieux plus « officiels » pour l'occupation de salles « couvertes » qu'ils se procurent essentiellement par le biais de maisons de jeunes. Mais comment expliquer ce recours systématique aux sous-espaces de la Gare du Palais? Pourquoi ce lieu fait-il l'objet de convoitise accrue par les danseurs hip-hop?

Aux alentours des années 2000, plusieurs lieux de la pratique font l'objet d'appropriation par les danseurs. Parmi ceux-ci, nous identifions la « GaleriesCathédrale » ainsi qu'un parvis qui lui est associé, le parvis de l'avenue « Vinave d'île », le passage Lemonnier, les Galeries Pont d'Avroy, les Galeries Opéra sous les amphithéâtres de l'Université de Liège, les Galeries St-Lambert et le plus fréquenté au sein du milieu étant la gare de Liège Palais. La présence de fonctions commerciales au sein des galeries et des espaces de passage en général ainsi que la typologie « couverte » des lieux semblent complexifier l'exercice de la pratique expliquant notamment la raison pour laquelle les danseurs se sont successivement vus investir de nouveaux lieux en raison de leur évincement. Particulièrement durant l'été, ils recourent à un ensemble d'espaces prévus pour le délasserment de la population tels que les parcs et les abords de quais dont l'usage n'est pas normé et qui ne requiert pas de permis « CAR » comme le parvis en béton situé sous le musée de la Boverie, le parvis de l'avenue « Vinave d'île » face à la cathédrale St-Paul ou l'esplanade de la place Saint-Lambert occupée périodiquement.

Suite à leur exclusion, les danseurs se sont progressivement repliés sur les sites disponibles tout en portant une attention particulière à la « Gare du Palais » offrant un abris en cas d'intempérie, des espaces qui restent frais durant l'été, de

vastes espaces de passage , de nombreuses sources d'alimentation électrique ainsi qu'une accessibilité plus élevée puisqu'il se situe à proximité du centre ville. Là-bas, leur présence figure comme étant moins gênante en raison de la situation géographique du site à la lisière du centre-ville et des quartiers populaires. Par ailleurs, le manque d'entretien et d'aménagement global du lieu pose des questions : une infrastructure totalement dépassée, un escalier roulant hors d'usage, les passages étriqués, les chaisards ou les poussettes pour enfant pénalisées de montée ou de descente au vu de l'état des lieux et les connexions avec les arrêts de bus demeurent quasi inexistantes voire abandonnées au fil des années.

Bien que la topographie du lieu soit intéressante pour les danseurs (très grand hall), son faible standing et son abandon explique en partie la raison de la tolérance qu'on leur accorde à cet endroit. À cela, un agent du service Sécurail nous rapporte : « *La Gare du Palais est plus propice à ce type de phénomènes de par l'image d'insécurité qu'elle renvoie.* » (Extrait de l'interview avec « Fabrice » du Sécurail). Par ailleurs, il est étonnant de constater que ce sont systématiquement dans les lieux où la présence de « toxicomanes » et de « SDF » sont tolérés que celle des danseurs semble plus ou moins acceptée. Par conséquent, cela a contribué en partie à créer une image péjorative au sein des mémoires collectives de certains passants « convoqués » ou « surpris » (Chaudoir cité par Brunaux, 2007) par un spectacle associant systématiquement l'image de personnes « SDF » et de « toxicomanes » à celle de la pratique de danse hip-hop renvoyant davantage à un « (...) *sentiment d'insécurité* » (« Fabrice ») tel que l'affirmait l'un des agents du service de sécurité.

Mais là bas encore, les situations d'éviction ne sont pas nulles : elle se font parfois de manière forte lorsqu'un danseur refuse d'obtempérer, certaines pouvant aller jusqu'à l'interpellation par la police telle que l'annonce « Cali » lors d'un entretien : « *Les policiers sont arrivés et nous ont parlé de trouble de l'ordre public, que la musique allait fort etc. Ils disent qu'on ne peut pas mettre de la*

musique dans un espace public. Ils nous parlent d'autorisation... Et alors deux choix se proposent à toi, une fois que tu passes cette étape de musique, le simple fait de danser dans la gare, ils estiment que tu peux mettre les passants en danger. Ce sont des choses qu'ils sont venus nous dire. » (Extrait de l'interview avec « Cali »).

Par ailleurs, ces évictions peuvent également être faites de manière plus douces. Par exemple, les deux escaliers principaux desservant le sous-sol de la gare à la Rue de Bruxelles au niveau de la voirie étaient auparavant dotés d'un local légué avec autorisation aux danseurs par la SNCB. Par la suite, ce local fut entièrement condamné par l'insert de panneaux "décoratifs" privant entièrement son accès. Dés lors, l'entrée ainsi que la fonction du local - initialement attribué aux danseurs - demeurent condamnées par l'achat du Cadran qui se charge désormais de la location de la salle de fête, cela contraignant les danseurs à migrer d'emblée. C'est pour ces raisons que s'explique notamment l'usage récurrent et croissant des lieux de passage à même les espaces d'attente de la gare du palais. Là bas, les danseurs développent un ensemble de stratégies telles que la combinaison de rallonge pour pouvoir atteindre les sources d'alimentations électriques en hauteur, un « délit » tel que nous le rapporte un agent du service Sécurail : « Vous savez, beaucoup de gens s'approprient l'électricité de la SNCB et c'est complètement illégal. L'acte des danseurs est donc illégal » (Extrait de l'interview avec « Fabrice »).



fig 1 : Panneaux décoratifs devant l'ancien local des danseurs à la Gare du Palais.



fig 2 : Accès au sous-sol des galeries Opéra bloqué suite à la fréquentation des danseurs

*De manière similaire avec la discipline du skate-board dans les quartiers de Los-Angeles (Gloor, 2005), l'utilisation de zones dégradées telles que la gare du palais répond à une absence de logique : ce n'est qu'à la suite de plusieurs évincements que les pratiquants se sont finalement rabattus dans ce lieu insulaire. Bien que ce lieu ne soit pas parmi les plus souhaités ou les mieux équipés (sombre, non-chauffé, sol très dure et froid en hiver) il figure parmi les plus accessibles ; il est le seul lieu où les pratiquants peuvent danser sans rencontrer trop de contraintes.*

*Il est tout de même intéressant de s'interroger sur un fait d'actualité : la rénovation à venir de la gare du palais. En novembre 2017, un article de la RTBF publie que le «...manque d'entretien et d'aménagement de la gare du palais, depuis une décennie, s'explique par la perspective de construire une nouvelle gare, en surface, sur une dalle, en surplomb des voies » (Gretry, 27 Novembre 2017) et estime un budget de deux millions d'euros pour sa rénovation. La requête est adressée à la SNCB : une gare qui fait office de « porte d'entrée ferroviaire » au centre de la ville ; une station à l'image du renouveau et du dynamisme de Liège est attendue. Là bas aussi, les danseurs se feront évincer par la rénovation de la gare et l'ensemble des fonctions nouvelles (logements, café) qui s'y rattacheront.*

*Par ailleurs, l'analyse de la pratique du hip-hop dans certaines des grandes banlieues liégeoises souligne un fait important : il semblerait que la pratique soit moins conflictuelle au sein des espaces publics de grandes banlieues verviétoises. Le conflit que peut générer la pratique de la danse hip-hop au sein des espaces publics semble être propre aux villes en phase de « gentrification » et de « densification » ; Avec ses 290 000 habitants, Verviers présente une série d'espaces et d'infrastructures publiques suscitant, par la même occasion, l'attention des danseurs. De manière similaire à Liège, c'est le centre-ville qu'ils privilégieront. De la sorte, certaines galeries commerciales verviétoises en déficit financier expliquent la raison pour laquelle leur présence semble moins*



symptomatique tel que l'illustre notre immersion au sein de la « Galerie des deux places » à Verviers. En effet, la galerie compte aujourd'hui moins de dix commerces au rez-de-chaussée tandis que l'activité commerciale aux étages supérieurs est inexistant et les « Galeries Voss » jadis occupées par les danseurs ont subi le même sort. C'est lors de cette période de déclin commercial que la présence des danseurs, dans le passé comme le présent, fut tolérée ou l'est encore.



fig 3 : Activité commerciale inexistant au première étage de la Galerie des deux places, Verviers.

## 1.2 Les lieux de pratique « officiels »

L'analyse cartographique des lieux de la pratique « officielle » démontre que les salles d'entraînement, d'événements et des structures socio-culturelles se localisent essentiellement dans la périphérie liégeoise rendant l'accès contraignant pour ceux qui ne sont pas véhiculés, *priviliégiant d'avantage les*

*espaces publics disponibles du centre-ville.* Par ailleurs, ces localisations « (...) créent une ségrégation entre les danseurs » (Extrait de l'interview avec « Kriman ») provenant de quartiers distincts. En effet, ceux-ci migrent vers les salles les plus proches de leurs lieu de résidence. Ainsi, un danseur de Bressoux, Droixhe ou Chartreuse éprouvera plus de facilité à aller s'entraîner à l'école communale de Bressoux tandis que ceux en provenance des Guillemins, Cointe ou de Saint-Nicolas se rendront plus facilement à la Gare du Palais. Quant à l'obtention des salles, c'est essentiellement et uniquement par l'intermédiaire des maisons de jeunes liégeoises (Maison des jeunes de Ans, Maison des jeunes de Sainte-Walburge, Maison des jeunes du Pery) et de l'asbl « LCB » qu'ils les obtiennent moyennant un échange de bon procédé - payant ou non - tel que l'organisation de cours et de spectacles lors de l'approche des « fancy-fair » d'écoles ou d'atelier de danse initié au sein des maisons des jeunes. Néanmoins, l'obtention d'une salle nécessite la régularité des danseurs puisque l'inverse occasionne une perte d'espace pour les propriétaires de salles. Par conséquent, certaines institutions se voit récupérer les salles initialement octroyé aux danseurs par manque d'occupation. De la sorte, ils éprouvent plus de facilité à se rendre dans un lieu public ne dépendant d'aucun horaire ou d'une "participation" quelconque. En somme, ils n'éprouvent les mêmes sensations et les attributs qui s'offre à eux dans l'espace public.

Actuellement, les danseurs disposent de deux salles mises à leurs disposition par l'intermédiaire de partenariat dont l'asbl « LCB » pour l'école communale de Bressoux-Haut et par la « Maison de jeunes du Pery » pour la salle de sport de l'école HELMO en quartier d'Outremeuse. Là-bas encore, les espaces restent peu adaptés par rapport à ce type de pratique nécessitant de vastes espaces, une bonne qualité acoustique mais aussi une bonne qualité de sol en raison des mouvements de « sol » qu'ils développent. Par ailleurs, la pratique requiert un ensemble d'accessoires de gymnastique (tapis, barres d'étirement etc.) au vu des mouvements parfois risqués qu'ils développent. Lors de l'approche

d'évènements, les danseurs sont amenés à développer des chorégraphies de groupe nécessitant davantage d'espaces. En revanche, les deux salles existantes semblent trop petites au vu du nombre de groupes de danseurs en région liégeoise parfois amené à partager des espaces exigus. De la sorte, cette situation génère une dispersion des danseurs : certains vont en salles tandis que d'autres recourt au espaces publics de la ville.



fig 1 et 2 : Revêtement de sol en bois et faux plafonds de la salle de gym de la haute école HELMO, Outremeuse.



fig 4 et 5 : Revêtement de sol en carrelage et espace intérieur de la salle de gym de l'école Naniot à Sainte-Walburge.



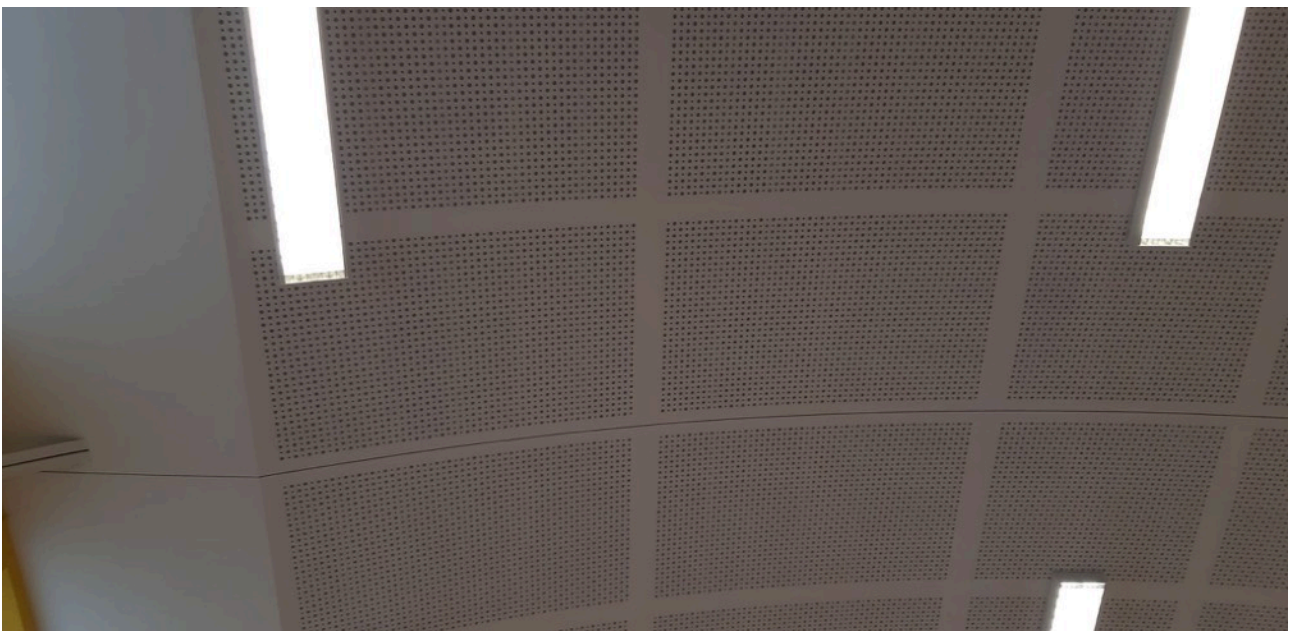


Fig 6, 7 et 8 : Hall de sport de l'école communal de Bressoux-Haut actuellement occupé par les danseurs. La salle a subit de récente transformation.

## 2. L'affectation académique de la pratique.

Se construisant historiquement en marge de la société et perçu par beaucoup comme étant un acte « illégal », la pratique de la danse hip-hop rassemble aujourd'hui un ensemble d'acteurs aux ambitions diverses. Tout en conservant sa dimension « illégale », la pratique tend vers une reconnaissance légalisée et labellisée estompant davantage l'essence de la pratique.

Bien que la rue n'a pas toujours été systématiquement l'unique lieu de représentation des artistes, certains se livraient déjà à la pratique d'événements dans les années 90 en région liégeoise. Fait est de constater que la pratique quitte peu à peu la rue en vue de prendre place dans certaines des grandes institutions académiques tel que l'opéra ou le théâtre de Liège : la pratique est commandée, rémunérée et dictée. Définissant initialement son espace au sein de l'espace public, cet art se déplace « (...) et n'est plus l'oeuvre attachée spécialement à un lieu » (Durieux, 2018, p 94). C'est pourquoi il suscite de nombreux débats concernant ses origines urbaines.

« *Qui dit art, même sauvage, dit développement d'un marché* » (Catz, 2013, p. 26). En effet, « (...) l'évènement gagne considérablement en reconnaissance (...) » (Extrait de l'interview avec Monsieur l'échevin Thierry BASOMBOLI). Ainsi, c'est par l'intermédiaire de cette reconnaissance que se développe un ensemble d'activités (spectacles, shows, évènements) par la Ville de Liège. C'est au travers de diverses institutions intégrant davantage la pratique que la culture est promulguée au delà des frontières liégeoises notamment par l'intermédiaire de l'Orchestre philharmonique royal de Liège (OPRL), le « Festival Pays de Danses » au théâtre de Liège ou encore le « Hip-Orgue » à l'Opéra de Liège. D'emblée, il existe une série d'évènements - majoritairement en périphérie liégeoise - à l'initiative de personnes privées telles que l'asbl « LCB » ou « Flash-Break » et d'autres, de moyennes importance comme le « Breakin-Day » à Tilff, le « Just-Like-Music » au centre culturel de Waremme, le « Battle Of Style » lancé par « La Baraka » asbl et le « Art-Street Battle » de Cointe, ensemble d'évènements qui promeut considérablement la pratique de la danse hip-hop et la rend accessible à un plus grand public. Néanmoins, la localisation des évènements requiert une certaine mobilité au vu de la distance qui s'impose aux danseurs.

*Par ailleurs, de manière quasi-similaire à la pratique du graffiti à Liège, lorsque la pratique jugée artistique pour les uns ou non-artistique pour les autres sort du cadre évènementiel à l'initiative de la Ville de Liège ou d'un privé, il semblerait*



qu'elle fasse l'objet d'un rejet plus ou moins fort selon la localisation des lieux précédemment cités. Cette logique « événementielle » donne un sentiment de parfaite intégration de la pratique. Or, il s'avère que le milieu « outside » suscite encore de nombreux conflits au sein de l'usage de l'espace public. Pour cause, certains danseurs intègrent les critères de cette nouvelle reconnaissance tandis que les « puristes » et « fondamentalistes » incitent à un retour aux bases initiales du mouvement générant une série de tensions au sein du milieu et complexifiant davantage le dialogue avec la Ville de Liège. « Une fois que la pratique s'installe dans le paysage et qu'elle est conforme et ne bouleverse plus l'ordre normale des choses, il survient tout un ensemble de conflits au sein du milieu » (Thierry BASOMBOLI) dont des conflits au sein de l'espace public. De la sorte, certains « puristes » du mouvement recourent davantage aux espaces publics : une pratique « original » tel qu'il l'affirme.

Selon les diverses interviews réalisées en présence des danseurs, la pratique du hip-hop a belle et bien sa place au sein des institutions mais cette place se mérite. Elle requiert une certaine expérience au sein de la pratique dite « originale ». Ainsi, c'est en fonction du mérite attribué à certains danseurs qu'ils seront soutenus ou non à la promulguer au sein des institutions.

### **3. Les mobiles artistiques**

À la suite des interviews réalisées en présence des danseurs, divers éléments de motivation ont été relevés.

#### **3.1 Le besoin de se sentir exister**

La pratique « outside » est perçue comme faisant partie d'un second monde : une double vie qu'ils mènent en parallèle d'autres activités professionnelles ou des études. Cela leur procure une excitation pure, une double vie mystérieuse

que leurs proches et leur entourage ne parviennent pas toujours à comprendre ou à assimiler. Lorsqu'il s'approprie illégalement l'espace, le danseur se sent vivant, frôlant parfois les interpellations. C'est alors au moment de l'acte qu'il affirme « (...) *découvrir de nouvelles facettes de son corps* » (Extrait de l'interview « Dacos ») en état d'adrénaline et d'excitation puisqu'il donne à voir sa danse et l'impose.

### 3.2 Le besoin d'explorer l'espace

Le danseur attribue une grande importance à l'exploration de l'espace public au sein de la ville. Il repère de nouveaux lieux et élargit davantage son répertoire. Ainsi, il a la possibilité de pouvoir se les approprier et de les marquer par sa production artistique lorsque le site le permet. C'est suite au repérage d'un lieu que viennent successivement d'autres danseurs. Par ailleurs, le danseur recourt à une série de réseaux sociaux de la pratique liégeoise pour poster et signaler la présence d'un lieu potentiel. Le déplacement, essentiellement dans les régions du centre-ville, et l'exploration fait donc partie intégrante de la pratique, sans cesse à la recherche de nouveaux « spots » d'entraînement.

### 3.3 Le besoin de défier l'espace

Certains danseurs se procurent énormément d'adrénaline par l'appropriation de lieux où la pratique et leur présence génèrent des conflits. Ainsi s'instaure un jeu du défi entre les services de sécurité et les danseurs les poussant à retourner davantage dans les lieux où leur pratique est symptomatique. Par ailleurs, d'autres organisent de plus grands événements « illégaux » sous certaines infrastructures de ponts faisant l'objet de nombreuses interpellations par la police : « (...) *un sentiment qui crée des craquements dans ton corps* » (Extrait de l'interview avec « Seleкто ») tel qu'ils l'affirment.

### 3.4 Le besoin d'appartenance

La pratique de la danse hip-hop émerge bien souvent d'une impulsion spontanée. Progressivement, les danseurs cherchent à se démarquer et à s'identifier au sein d'un groupe. Néanmoins, l'intégration au « crew » requiert un ensemble de preuves au sein du milieu. Le « crew » se constitue essentiellement de groupes d'amis qui se sont rencontrés pour la danse. Une fois que le danseur aura une certaine reconnaissance et un certain niveau dans la pratique, c'est au travers d'un « crew » qu'il s'exprimera, s'identifiera et se familiarisera. De cette sorte, lorsque le danseur participe seul à des événements, il cherche à s'affirmer lui-même et pour ce qu'il vaut. Il le prend comme un devoir ou une mission. En groupe, il identifie sa pratique à une sortie entre confrères, l'amusement et le plaisir. C'est l'énergie du groupe qui prime et qui est reflétée.

### 3.5 Le besoin de provocation et de révolte

Face aux interpellations et à l'image péjorative encore associée à la pratique « de rue », certains « fondamentalistes » du mouvement s'inscrivent dans une démarche contestataire et provocante « (...) *comme le veut l'essence de la pratique* » (Extrait de l'interview avec « Cali »). De manière générale, ils ne se sentent pas désirés dans l'espace public et ce ressenti attise une certaine ardeur virant parfois vers la négativité d'où l'usage de certains lieux - parfois risqués - dans le but de déclencher un débat verbal avec les opposants.

## **4. La démarche artistique du danseur « outside »**

À la suite des interviews réalisées en présence des danseurs, divers éléments de motivation ont été relevés.

#### 4.1 La passion pour une forme d'art

La pratique de la danse hip-hop croise une multitude de générations. Ainsi, nous distinguons les danseurs de première génération nommés les « experts » qui sont ceux qui pratiquent la danse depuis une dizaine d'années tandis que les danseurs issus de la deuxième génération ou les « spécialistes » ont entre 5 et 10 ans d'expérience au sein de la pratique. Les « novices » sont ceux qui expérimentent la pratique depuis 1 à 2 ans. Ainsi, il existe certains danseurs ayant suivi un apprentissage « semi-directif » accompagné par un ensemble d'« experts » s'initiant globalement à l'ensemble des éléments représentatifs de la culture hip-hop (graffiti, dj, rap etc.). Ces « experts » sont les danseurs « cultivés » au sein du mouvement (Brunaux, 2007, p.162). De manière générale, ils se décrivent comme étant « (...) *fondamentalistes du mouvement hip-hop* » (Thierry BASOMBOLI). Par ailleurs, il existe également des danseurs dits « performers » s'initiant à la pratique par un modèle d'apprentissage « imitatif » essentiellement intéressés par l'aspect esthétique et technique de la pratique. Ainsi, ils visionnent régulièrement des « battles » et vagabondent fréquemment aux événements locaux et internationaux dans le but de promouvoir et de faire reconnaître leur identité. De cette sorte, chaque groupe générationnel de danseurs possède des « performers » et des « cultivés » au sein du groupe qu'ils soient novices ou spécialistes. Par ailleurs, les filles sont toujours moins nombreuses au sein des lieux de culture dits « outside ». Elles s'initient essentiellement à la pratique par les voies académiques (école de danse, maison de jeunes) auprès des « performers » puisque l'aspect esthétique de la pratique est important pour elles.

De manière générale, les danseurs issus de la première génération ou les « experts » ont aperçu cette danse dans les espaces publics de la ville et en dehors des lieux de culture officiels puisqu'ils étaient absents à cette époque. C'est donc en parcourant la ville et ses espaces publics qu'ils ont été surpris par l'événement. Le phénomène « (...) *n'est aucunement lié aux classes sociales* ;

*N'importe qui parcourant l'espace public peut le contempler* » (Durieux, 2018, p. 84) et « *toutes les couches de la population sont concernées* » (Lapiower, 1997 p.188). Les plus jeunes, initiés essentiellement par l'intermédiaire de structures socio-culturelles et de connaissances, s'inspirent continuellement des plus âgés et rejoignent à leur tour des groupes ou des « crew ». Seulement après, ils rejoignent à leur tour les lieux de pratique « outside » de la culture dans l'espace public et c'est à force de le pratiquer et de s'y essayer qu'ils sont captivés. Par la suite, ils développent une certaine autonomie afin d'aller rejoindre d'amples espaces publics de la ville.

Ainsi, les danseurs évoquent que la danse « (...) *est une passion bien plus qu'un hobby* » (Extrait de l'interview avec « Jackomo ») et comme une sorte de besoin permanent. D'autres s'interrogent sur l'aspect - éventuellement professionnel - de leurs pratiques. Les experts vivent essentiellement de leur art : ils donnent cours au sein des structures socio-culturelles et possèdent un statut d'artiste tandis que les jeunes sont encore sur les bancs de l'école. Cette pratique artistique figure parmi l'un des piliers constitutifs de la culture hip-hop qu'ils vivent et ressentent régulièrement dans leur mode de vie. Progressivement, ils s'initient à un ensemble d'autres disciplines inhérentes au domaine du hip-hop : le *graffiti*, le *rap* ou encore le *djing*. Ils rejoignent et s'identifient à des groupes sociaux, des modes de vie, des goûts stylistiques pouvant aller jusqu'à la tenue vestimentaire généralement « old-school » et « vintage » et la littérature constituant le reflet d'une idéologie commune à la philosophie du groupe et forgeant davantage leur identité.

#### 4.2 L'intérêt de la typologie des lieux.

En tant qu'amateur, nous pensons bien souvent aux aspects « visibles » de la pratique (miroir, tapis). Cependant, nous ne pensons pas suffisamment à certains



aspects cachés et pourtant primordiaux : le sol. En effet, le danseur effectue un réel dialogue et un rapport constant avec le sol et c'est essentiellement par celui-ci qu'il développe un répertoire large de figures sur base des notions d'équilibre, de force et d'ancrage du corps au sol. Au vu de la complexité de certains mouvements de « sol » de la pratique, les danseurs privilégient davantage la topologie de lieux praticables, de surfaces suffisamment lisses (béton lisse, ...), la nécessité de vastes espaces éclairés ainsi que la présence de nombreuses sources d'alimentation électrique pour l'insert de baffles et divers instruments de musique. En revanche, certaines réceptions de mouvement peuvent être brusques et violentes et les revêtements de sol en carrelage ou en bois complexifient l'exercice des divers mouvements notamment par les joints que présentent certains matériaux. À l'inverse d'autres pratiques inhérentes au domaine artistique de la danse (classique, moderne, contemporaine etc.) , la danse hip-hop demeure parmi l'une des pratiques recourant davantage au sol d'où la grande importance que les danseurs lui attribuent.

En effet, le danseur manipule le sol de sa tête, ses mains et ses pieds en vue de développer un ensemble de gestes brusques et explosifs, certains défiant les lois de l'équilibre, tant le répertoire stylistique est large et diversifié. Le répertoire est particulièrement détaillé chez Hugues Bazin (1995) analysant les différentes conditions d'émergence de la pratique : *pop, look, smurf, coupole, scorpion, passe-passe* etc. Ces caractéristiques rentrent également en compte lors du choix d'un espace public et expliquent notamment la raison pour laquelle ils privilégient généralement les revêtements de sol des espaces de passage des infrastructures ferroviaires voire de certaines réalisations architecturales récentes de la région liégeoise présentant de vastes espaces sous pilotis dotés d'un revêtement de sol en béton lisse comme les sous-espaces extérieurs et couverts du musée de la Boverie.



Fig 1 et 2 : Sous-sol du Musée de la Boverie dans le parc de la Boverie, Liège.



Fig 3, 4 et 5 : Revêtement de sol en pierre polie de la Gare du Palais ; Revêtement de sol en bois de la salle de gym de la haute école HELMO en Outremeuse ; Revêtement de sol en carrelage de l'école Naniot à St.Walburge

### 4.3 La symbolique du lieu

Par la réinvestigation de certains « contre-espaces », les danseurs créent davantage de lieux « informels » et « hétérotopiques » auxquels ils attribuent un sens et une symbolique par un usage autre et peu commun (Foucault ,1960). « *La ville est devenue un espace ludique qui est la matière première de leur expression (...)* » et « *(...) l'intérêt de ce type de pratique réside dans la maîtrise d'un espace qu'elles naturalisent en se l'appropriant ponctuellement (...)* » (Adamkiewicz, 1998). En effet, l'adolescence hip-hop use et s'approprie les

espaces et les régions dites de « passage » (métro, gare, galerie) ou « ouvertes » (halte transitoire, galerie ouverte) ; ces lieux « utopiques » ou « lieux réels hors de tous les lieux » (Foucault, 1966, pp.1) marginalisés voir méconnus de la société. La gare s'apparente donc à un « *site très riche en ressources, qu'elles soient portées par les acteurs, par le lieu lui-même ou révélées dans les interactions* » car « (...) *elle est un espace urbain d'expérimentation particulièrement riche en interactions* » (Brunaux, 2007, p.159-167). Les danseurs utilisent ces espaces à certaines heures, voire à certains moments de l'année et c'est par l'intermédiaire de cet usage autre qu'ils exploitent l'altérité des lieux. Inconsciemment, ils exploitent des lieux que Michel Foucault qualifie d'« hétérotopie » et leur donne vie. Ces « hétérotopies » sont l'ensemble des lieux où chaque individu est susceptible de se rendre. Ces lieux sont des lieux que nous connaissons tous mais dont nous ignorons certains de leurs usages.

Ainsi, certains espaces de notre environnement urbain sont symboliquement chargés d'images pour les danseurs : « *ils sont les lieux ayant croisé toutes les générations (...)* » (Extrait de l'interview avec « Cali »). Par ailleurs, c'est au vu de l'attrait « underground » du site que les pratiquants privilégient davantage les espaces sous-terre. Par extension, le terme « underground » ou « souterrain » en tant qu'adjectif, « (...) *peut qualifier ce qui est illégal, ce qui se passe dans les souterrains à l'abri des regards (...)* », une notion suscitant davantage d'intérêt pour la symbolique du lieu et générant une sorte de « (...) *fixation sur un certain profil d'espace « sous-terre » qui rappelle le métro américain* » (Thierry BASOMBOLI).

#### 4.4 Les processus de spatialisation dans l'espace public

Dans l'espace public, le danseur peut recourir à une représentation dite « *freestyle* » ou à la pratique du « *défi* » par l'intermédiaire de cercles de danse qu'ils nomment « *cypher* » décrits comme étant un « (...) *marqueur de relations ; (...)* *qui isolent des personnes ensemble dans le sous-ensemble des*

*présents » (Brunaux, 2007, p.161). En d'autre terme, il s'agit d'une modalité qui s'appuie sur « (...) l'analyse « ici et maintenant » du comportement des autres danseurs, mais aussi qui s'articule autour du positionnement des spectateurs se situant plus ou moins à la limite du cercle de danse » (Brunaux, 2007, p.159).*

En effet, la danse du hip-hop figure parmi l'une des formes de danse urbaine « (...) qui reposent sur une réciprocité des échanges » (Brunaux, 2007, p.159). Ainsi, lorsque le danseur donne à « voir » sa danse, il y apporte des variations et s'organise au travers de processus de regroupement spatiaux variés. De cette manière, il parvient à instaurer un dialogue au travers duquel il adapte ses mouvements et s'inspire des réactions suscitées chez le passant lorsque celui-ci est « convoqué » ou « surpris » par le spectacle. En outre, le « cypher » est un « marqueur central » qui annonce le dialogue gestuel entre les danseurs et le spectateur. Ainsi, cette mise en scène s'installe et se fonde sur des notions de distance, de réaction et des relations visuelles « (...) pouvant également susciter la panique chez certains passants » (Interview « Base »).

## **5.Conclusion**

Notre démarche conclusive se veut différente des méthodes traditionnelles et ne tente pas de rassembler l'ensemble des démarches précédemment explicitées durant l'analyse des études sur le terrain. Elle tente de souligner les éléments forts de la pratique identifiés au cours de notre étude et s'interroge, d'autre part, sur l'avenir de la pratique tout en proposant un diagnostic en fin de conclusion. Pour ce faire, nous nous référerons à l'ouvrage intitulé « *Le droit à la ville* » (Lefevbre , 1985) ainsi que « *La sociologie de la déviance* » (Becker, 1985) précédemment abordés dans les chapitres dédiés à la contextualisation du phénomène artistique afin d'apporter diverses réflexions sur la pratique du hip-hop.

### 5.1. La danse hip-hop : un « Droit à la Ville »

L'étude de l'insertion socio-spatiale de la pratique de la danse hip-hop dans l'espace public liégeois révèle d'une part, les différentes stratégies auxquelles les danseurs recourent pour l'exercice de leur pratique et d'autre part, la place qu'occupe la « sphère » hip-hop au sein des espaces et des infrastructures publics ou semi-public et démontre comment cette pratique artistique participe à la production de la ville et de ses espaces. Par ailleurs, la pratique de la danse hip-hop sur le territoire liégeois illustre qu'il ne s'agit pas de mettre toute la charge de la réponse dans la mise à disposition d'espaces et de salles bien souvent périphériques et « spécialisées » (Lefebvre, 1985) ; « (...) définissant un type d'usage unique » ( Extrait de l'interview avec « Base » ) qui au contraire, favorise davantage la ségrégation au sein du milieu ainsi que le recours systématique aux espaces disponibles du centre-ville au vu des distances qui s'imposent aux danseurs et d'autre part, les enjeux qui peuvent résider dans certains usages conflictuels que peuvent générer ces types d'appropriation de l'espace.

*À l'inverse, d'autres pratiques inhérentes à la culture hip-hop telles que le graffiti où « (...) il n'existe pas réellement de support privilégié » (Durieux, 2018 , p.76) puisque les artistes errent dans la ville dans une logique d'exploration spatiale en vue d'y graver et de projeter leur « production » tout en privilégiant la notion de visibilité, il semblerait que la pratique du danseur - bien que similaire dans sa dimension d'exploration spatiale - se trouve dans une posture bien plus complexe et privilégie davantage la « discrétion » au sein des lieux puisque l'inverse occasionne leur évincement. Ainsi, ils recourt parfois à certaines infrastructures de l'antipatrimoine, insulaire et majoritairement de faible « standing ».*

*De fait, l'acte de « danser dans la rue » est un sujet qui porte à de nombreuses interprétations différentes. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un délit en soi, c'est par l'appropriation des espaces et principalement des infrastructures ferroviaires que la pratique est souvent assujettie à la sanction et au conflit au sein des usages de l'espace public. Par conséquent, les jugements associés au phénomène divergent. En effet, dans les mémoires collectives, lorsqu'on parle de danse, il n'est pas forcément question de « dégradation » ou de « vandalisme ». La pratique du graffiti et du tag étant généralement associée à une « forme de privation de l'espace*



*public » (Durieux, 2018), il s'agit ici d'une forme « d'usage » de l'espace - bien que jugée illégale - ayant une dimension fondamentalement différente. À de multiples reprises, les artistes évoquent que « (...) la ville est source d'énergie et d'inspiration, elle est notre support artistique » (Extrait de l'interview avec « Base ») : ils explorent, défient et sont en symbiose avec la dynamique de la ville.*

*Néanmoins, ce qui semble être symptomatique dans ce type d'appropriation spatiale , c'est qu'il n'est pas véritablement question de « vandalisme » à proprement parlé, mais d'une « présence » et d'un « usage » qui semble conflictuel au sein des infrastructures ferroviaires et des espaces publics. En effet, « le hip-hop ne se fonde pas naturellement dans la multiplicité des usages de l'espace puisque historiquement parlant, il se construit en marge et contre un système » (Extrait interview Thierry BASOMBOLI), raison pour laquelle cet usage particulier de l'espace « (...) se fait génétiquement en frottement avec le cours normal des choses » (Thierry BASOMBOLI).*

*Bien que l'illégalité du tag et du graffiti soient reconnue et sanctionnée au vu de sa démarche parfois « dégradante » et frénétique, il semblerait que la pratique de la danse hip-hop soit également assujettie à un ensemble de sanctions infligées à d'autres pratiques effectivement dégradantes. Ainsi, un agent du service Sécurail énonce qu' « (...) il s'agit d'un délit passible d'une amende administrative dont le montant peut varier » (Extrait de l'interview avec « Fabrice »). Et tels sont les débats au sein de la ville tant ses espaces sont propices à la spontanéité inventive et créatrice d'usages distincts en évolution continue.*

*Par conséquent, étudier la ville aujourd'hui requiert également de prendre en considération l'émergence de phénomènes nouveaux car l'évolution sociale est, de la même manière, en évolution continue. Par ailleurs, dans ces changements non-perceptibles et les bouleversements de certains usages figurent des discontinuités et c'est souvent la création (artistique) qui révèle ces discontinuités. L'artiste interroge et remet en cause et certaines de ces revendications peuvent être jugées illégitimes et déviantes. C'est par des actes d'appropriation de l'espace que celui-ci questionne l'usage du lieu assujetti à cet espace en vue d'un « espace appropriable » (Lefebvre, 1968) . « Ils tentent de s'approprier les espaces communs*

de la ville et d'affirmer leur existence en tant que citoyen » (Bron, 2017) au travers de l'art.

En effet, la ville en tant que « (...) projection de la société sur le terrain » (Lefebvre, 2015, p.64) offre une lecture complexe. Dans son ouvrage intitulé « Le Droit à la Ville » (1968), Henri Lefebvre démontre les liens complexes voir contradictoires liaisonnant nos espaces et notre société contemporaine en soulignant le rôle primordial de l'espace, non considéré comme étant uniquement un outil de production mais comme une « force productive » (Lefebvre, 2015). Selon Lefebvre, l'espace n'est pas uniquement un vecteur économique mais il est également porteur de symboles, de langage, d'où la définition qu'il lui attribue de véritable « réservoir d'images » (Lefebvre, 2015).

En outre, ceux-ci soulèvent différentes contradictions au sein de notre société contemporaine. C'est principalement au travers de discours passant de la planification globale à « l'habiter » (Lefebvre, 1968) sans prise en considération des « espaces intermédiaires » (point de rencontre, non-lieux, passages) que l'Etat opère la rupture. Par conséquent, la ville devient un « moyen », tant pour l'Etat que le citoyen ; le travail et le consommateur et perd davantage de sa « valeur d'usage » devant l'ordre global et les échanges économiques. Pour cela, il énonce : « Si l'on veut dépasser le marché, la loi de la valeur d'échange, l'argent et le profit, ne faut-il pas définir le lieu de cette possibilité: la société urbaine, la ville comme valeur d'usage » (Lefebvre, 1968, p.84). Il s'agit de spatialiser les diverses activités sociales en vue de créer un ensemble favorisant l'appropriation qu'il nomme « l'espace approprié », sans faire correspondre l'entièreté des besoins, des fonctions et des lieux. Il définit l'espace approprié comme étant un espace socialement élaboré, complexe et prometteur, l'espace des pratiques sociales. La ville « (...) tombée au rang de moyen, elle étend la programmation du côté des consommateurs et de la consommation; elle sert à régler, à ajuster l'une sur l'autre la production de marchandises et la destruction des produits par l'activité dévorante dite « consommation ». Elle n'avait, elle n'a de sens que comme oeuvre, comme fin, comme lieu de jouissance libre, comme domaine de la valeur d'usage; or on l'assujetti aux contraintes, aux impératifs de « l'équilibre » dans des conditions étroitement limitatives; elle n'est plus que l'instrument d'une organisation » et « l'urbain non pensé comme tel mais attaqué de face et de biais, corrodé, rongé a

*perdu les traits et caractères de l'oeuvre, de l'appropriation » (Lefebvre, 1968, p 83-84).*

Néanmoins, l'urbain s'intensifie et la ville se métamorphose davantage par la mise en place d'un ensemble d'actions se déroulant dans les interstices du pouvoir : « *Les habitants reconstituent des centres, utilisent des lieux pour restituer, même dérisoires, les rencontres. L'usage des lieux, des monuments, des différences, échappe aux exigences de l'échange, de la valeur d'échange » (Lefebvre, 1986, p. 86).* De cette sorte, les danseurs développent un ensemble de stratégies pour pouvoir mettre en place des « lieux informels » de la pratique par des formes d'appropriation de la ville et de l'espace public, « *(...) devenue des espaces ludiques qui est la matière première de leur expression »*, se présente comme étant leurs lieu de communication idéale. Mais la sujétion à la consommation est remise en question : l'homme devenu urbain éprouve ce désir de la rencontre et de la fête, il cherche à retrouver l'usage de la ville : « *(...) lieu du désir, déséquilibre permanent, siège de la dissolution des normalités et des contraintes, moment du ludique et de l'imprévisible » (Lefebvre, 1968, p.87).*

En effet, l'urbain « *(...) a besoin de voir, d'entendre, de toucher, de goûter et le besoin de réunir ces perceptions en un monde » (Lefebvre, 1968, p.107).* Ces besoins spécifiques sont l'activité créatrice, la création d'oeuvre, le symbolisme, l'imaginaire et les activités ludiques « *(...) sans comporter uniquement des lieux pour les échanges commerciaux et la consommation (...) » (Bron, 2017).* Tout comme Daniel Bell, il s'interroge sur la question de l'homme devenu *homo-urbanus (l'homme urbain)* ainsi que de la place et du rôle qu'il occupe au sein de notre société dont les espaces se fonctionnalisent et se spécialisent davantage, accablant progressivement la dimension ludique pourtant nécessaire et propre à l'essence même de l'activité humaine.

En revanche, l'artiste a cette capacité de pouvoir exploiter ses incohérences et ses trous en créant du « vide », de l'inattendu et de l'improbable. Par l'intermédiaire de ces démarches parfois frénétiques et spontanées, l'artiste comble le flou et les paradoxes : il exploite l'altérité des espaces par l'investigation d'un usage autre. Il participe à la production de la ville et lui donne de nouvelles formes. Mais « (...) »

*mettre l'art au service de l'urbain, cela ne signifie pas du tout enjoliver l'espace urbain avec des objets d'arts. Cela veut dire que les temps-espaces deviennent oeuvre d'art et que l'art passé se reconsidère comme source et modèle d'appropriation de l'espace et du temps. L'art peut devenir praxis et poissais à l'échelle sociale: l'art de vivre dans la ville comme oeuvre d'art. Autrement dit: l'avenir de l'art n'est pas artistique, mais urbain » (Lefebvre, 1968, p.139-140).*

Le « Droit à la Ville » est donc cette possibilité de participer à la production de ce qu'est « l'urbain » : un espace à « valeur d'usage » où la rencontre et l'échange est libéré de cette dimension consommatrice et commerciale. Néanmoins, c'est en s'appuyant sur les propos de Henri Lefebvre qu'ils remettent systématiquement en question le rôle de certaines institutions culturelles liégeoises dédiées pourtant au débat, au dialogue et à la transmission des cultures où la présence de cette forme d'art demeure pourtant symptomatique. Ces hauts lieux de culture liégeois reflètent davantage la notion d'espace conçu tel qu'énoncé par Lefebvre : avec les nombreuses salles dont sont dotés ses établissements culturels, « La Cité Miroir », le « Reflektor » ou encore « Le Cadran » restent des lieux hautement privatisés et spécialisés. Ces lieux où la culture est hautement proliférée semble pourtant inaccessible pour certains domaines artistiques. Lefebvre définit ces espaces comme des « (...) espaces morts ; fragmentaires, isolés les uns des autres ; Il s'agit de l'espace des savants : des planificateurs, des urbanistes, des technocrates « découpeur » et « agenceur » de l'espace » (Lefebvre, 1968), ils sont les espaces dominants de notre environnement urbain (Lefebvre, 1968).

En outre, la cartographie des lieux de la pratique du hip-hop re-questionne la notion d'usage de certaines de nos infrastructures publiques ainsi que l'usage qui leur est assujetti. En effet, celle-ci illustre clairement que la pratique semble bien plus complexe au sein des galeries commerçantes (Galerie Saint-Lambert, Galerie de l'Opéra, Galerie des Cathédrales etc.), somme d'espaces couverts dédiés exclusivement à la consommation du citoyen où l'usage « déviant » de l'activité principale semble faire l'objet de forme de rejet. Par conséquent, ce sont les « espaces vécus » que « (...) leur imagination tente de s'approprier et de modifier par l'utilisation de symbolisme complexe lié au côté clandestin et souterrain de la vie sociale mais aussi au domaine des arts » (Lefebvre, 1986) . Ce sont ces espaces qu'ils vivent « (...) à travers les images et les symboles qui l'accompagnent, par

*l'intermédiaire des « habitants », des « usagers », mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui décrivent et pensent seulement décrire : les écrivains, les philosophes. Il s'agit de l'espace le plus dominé de notre environnement urbain. »*  
L'art se veut libre et se décharge de toutes contraintes : la danse « (...) se veut libre. Elle se manifeste, nous épate, nous éblouit. Elle nous interpelle » (Laffont, 1988, pp. 1). Elle participe à la production de l'urbain.

En outre, certaines de leurs démarches - parfois frénétiques et provocantes - peuvent être jugées comme étant « illégales » ou « border-line » ; la mauvaise image ainsi que le taux d'usagers relativement faible de ces infrastructures publiques étiquettent ses pratiquants dans une posture « déviante » (Becker, 1985) et ils seront la cible de jugements péjoratifs. Pour ce faire, nous entamerons dans le point suivant, une approche sur la « Théorie de la Déviance » prospectée par Howard Saul Becker.

## 5.2 La théorie de la déviance

En 1985, le sociologue américain de l'école de Chicago Howard Saul Becker publie une théorie intitulée « Théorie de la sociologie de la déviance » à travers laquelle il parvient à démontrer un fait social de toute importance. En effet, c'est au travers du concept de « déviance » que certains danseurs définissent et créent les « normes » qu'ils jugent propres à leur univers respectif. Ici, la déviance n'est pas prise au sens d'une notion juridique ou pénale mais comme une notion sociologique désignant l'ensemble des comportements qui transgresse les normes en vigueur dans une société ou groupe social donné. Ainsi, Lemert distingue la déviance primaire (occasionnelle) et la déviance secondaire qui caractérise l'identité de l'individu : pour qu'un individu ou un acte soit jugé « déviant », il faut des règles. C'est pourquoi l'appropriation illégale de certaines infrastructures publiques de la ville par les danseurs hip-hop peut-être jugé comme étant un acte « illégal » et « déviant » puisque la pratique est assujetti à un ensemble de sanctions et de règles. Les origines de la déviance peuvent être multiples. Durkheim énonce le « concept d'anomie » se définissant comme étant une absence de loi, d'ordre et de structure. Ainsi, l'anomie s'explique par une absence ou un affaiblissement des normes collectives ayant pour conséquence la désorientation de l'individu. Le sentiment



d'appartenance à la collectivité et le contrôle social étant trop faible et insuffisant, les individus ne reconnaissent plus les normes en vigueur dans la société.

Par ailleurs, la déviance peut également s'expliquer par la notion d'étiquetage ou le « labeling » s'expliquant de la manière suivante : « *Les groupes sociaux créent la déviance en édictant des règles dont l'infraction constitue une déviation, en appliquant ces règles à certaines personnes et en les étiquetant comme « outsiders »* » (Becker, 1985). En d'autre terme, cela signifie que l'édition d'une règle occasionne également la possibilité de transgresser cette règle et c'est à l'issue de celle-ci que l'on crée des déviants. Le déviant n'existe donc pas à l'état de nature mais il est une construction de la société puisque c'est par l'intermédiaire de l'édition de cette règle que l'on crée par la même occasion la possibilité de la transgresser. La déviance n'est donc pas « (...) *une qualité de l'acte commis par une personne, mais plutôt une conséquence de l'application par d'autres règles et de sanctions* » (Becker, 1985). En d'autres termes, le « déviant » est l'individu « (...) *à qui l'étiquette de déviant a été appliquée avec succès* » (Becker, 1985) expliquant notamment la raison pour laquelle l'appropriation de l'espace public par les danseurs peut dans certains cas, être perçue comme un acte « déviant ».

Outre le fait que la déviance soit issue d'une « transgression » , l'acte peut également être considéré illégitime par la perception qu'ont les autres individus de l' « acte de déviant » (Becker,1985). Ainsi, Becker énumère les différentes étapes de l'étiquetage :

1. Les entrepreneurs de morale (groupes de pression, associations) définissent ce qui est conforme et ce qui est déviant. Ainsi, l'acte de « danser dans la rue » est considéré comme « déviant » et est assujéti à un ensemble de sanctions. De cette manière, les entrepreneurs morales (vont essayer d'influencent les pouvoirs publiques dans le but de « criminaliser » ce type de comportement dans l'espace public. C'est de la sorte que les « normes » seront édictées et certaines se transformeront en loi dans le but de s'imposer à l'acte déviant.

2. Ainsi, certains individus vont transgresser cette règle et vont, par la même occasion, être perçus comme « déviants » par les autres membres de la société.
3. Les individus commettant un ensemble d'actes déviants vont être étiquetés et labellisés. Les individus vont donc intérioriser l'image que les autres ont de leurs pratiques jusqu'à s'auto-définir (auto-étiquetage) eux-même comme étant déviant façonnant de la sorte leur identité. Progressivement, cette auto-étiquetage va favoriser d'autres actes déviants renforçant davantage l'étiquetage. C'est ce que Becker nomme la mise en place progressive d'une « logique de carrière ».

La déviance est donc le fruit d'une « construction collective » (Becker, 1985), du rôle de certaines institutions, mais aussi, d'une somme de règles qui causent, par la suite, la perception déviante des gens. Etroitement, c'est de cette logique dont souffre encore la pratique de la danse hip-hop - et la culture hip-hop en général - au sein des espaces publics de notre environnement urbain. La mise en place de certaines règles et sanctions crée du flou. Par ailleurs, les nombreuses interpellations par le service de sécurité Sécurail véhicule également une image malfaisante de la pratique puisque les individus l'acceptent et l'observent comme étant « déviante ». De la sorte, cette construction et conception collective autour de l'acte de danser dans la rue et dans les espaces ferroviaires est majoritairement considérée comme étant « illégale » par bon nombres d'individus expliquant, par ailleurs, leurs évincements successifs d'un ensemble de lieux. Par conséquent, certains danseurs vont intégrer ce jeu de « transgression » au point de se considérer eux-mêmes comme étant dans l'illégalité et en s'inscrivant dans une démarche de re-questionnement perpétuel « des normes en vigueur » par l'usage de lieux normés et définis initialement par un usage précis. De cette manière, ils détournent la fonction de base en instaurant des « codes » et des « règles » propres aux lieux qu'ils s'approprient tentant momentanément d'imposer les leurs à autrui.

### 5.3 Diagnostique

Les études révèlent qu'il ne s'agit pas de mettre toute la charge de la réponse dans la conception d'infrastructures ou d'espaces « spécialisés » (Lefevbre, 1985) puisque

l'intérêt de la pratique réside dans une dimension « appropriable » de l'espace. Inconsciemment, le danseur questionne ce « droit à la ville » en se positionnant dans une posture dite de « révolte urbaine » (Lefebvre, 1985). En effet, la ville et l'espace public « (...) devenue des espaces ludiques qui est la matière première de leur expression » se présente comme étant le lieu de communication idéale pour les danseurs. Génétiquement développée en marge de la société, l'intérêt de la pratique « (...) réside dans la maîtrise d'un espace qu'elles naturalisent en se l'appropriant ponctuellement » (Adamkiewicz, 1998). De cette sorte, le danseur crée des lieux « informels » en s'appropriant les « espaces intermédiaires » (Rouleau-Berger, 1999) de la ville ; en s'appropriant des lieux dont l'usage initial est systématiquement détourné au profit du leur. C'est ainsi qu'ils créent davantage de lieux « hétérotopiques » (Foucault, 1985) auxquels ils attribuent du sens, créent des symbolismes et des codes. Ces artistes « (...) d'un monde parallèle, obsédés par la nécessité d'inventer leur propre monde avec les moyens qui leur sont immédiatement accessibles agissent pour eux-mêmes, sans filtres esthétiques dans leur tête, sans viser aucun public. » (Extrait du Musée des « Art spontanée » de Bruxelles, 2019).

Dans ce contexte, il est donc très difficilement envisageable que la réponse face à ce type de pratique « (...) volontairement marginale » (Brunaux, 2007) soit solutionnée par de simples équations fonctionnelles. Cette réponse nécessite de s'interroger sur le rôle, la place de l'artiste au sein de la société, les conditions de production ainsi que l'accessibilité à cette forme d'art. En effet, « (...) La diversité de nos artistes les rend inclassables dans une seule catégorie, et, dans la nébuleuse de ce qu'on dénomme aujourd'hui Outsider art, à nos yeux, seule la catégorie de l'Art spontané leur convient. Ce terme les définit, sans les stigmatiser, dans une démarche artistique et dans une création produite simplement, librement, sans contrainte. Leur art est autre. Hors des normes, hors des schémas institués, des règles, des limites et des frontières et c'est justement par cette position spontanée et interpellante qui est la leur qu'ils nous permettent de saisir l'éblouissement de ce qui est au-delà. » (Extrait du Musée des « Art spontanée » de Bruxelles, 2019).

En outre, la ville de Liège connaît depuis la fin du XXème siècle diverses dynamiques de rénovation urbaine ainsi qu'un processus de gentrification. Le « hip-hop » s'est apparenté comme étant un véritable outil véhiculaire participant à la réinvention

d'une identité territoriale en mettant en avant la créativité. Ainsi, le mouvement est mobilisé par les politiques culturelles accompagnant la rénovation urbaine et c'est désormais au travers de concepts de « ville créative » érigeant davantage l'art comme vecteur de renouvellement urbain (Vivant, 2009) que le hip-hop est récupéré par les politiques culturelles en charge de « gentrification ». Le hip-hop « (...) dynamise l'image des villes en rénovation » (Blanchard, 2017). Mais qu'en est-il de la place du danseur hip-hop dépourvu de toute forme de contrôle, de pression ou de servitude? Est-il envisageable de considérer le hip-hop non comme « objet » événementiel et stratégie gentrifiante mais comme étant un véritable « outil » faisant office de liant social et culturel en l'intégrant davantage dans un projet de ville tout en prêtant attention aux aspects constituant l'essence de la pratique?

Par conséquent, le projet « Liège 2025 » initié par la Ville de Liège suscite la réflexion : dans sa « Déclaration de Politique communale » édictée lors du Conseil Communal du 4 février 2019, le Collège communal a présenté les grandes orientations que le nouveau Collège, constituée des dernières élections communales d'octobre 2018 a retenues pour la législature. De cette sorte, ces derniers présentent les grands thèmes de cette déclaration outre la réalisation du schéma communal de développement territoriale : la ville s'engage à favoriser le « vivre ensemble » dans les quartiers et tente d'agir en faveur d'une meilleure attractivité au sein de ses espaces publics. En outre, c'est par le soutien et l'appui de sa population participant à l'élaboration de la ville, que la Ville de Liège s'est dotée d'un nouveau Projet de Ville. C'est par l'intermédiaire du programme intitulé « Réinventons Liège » que la ville s'engage à progresser dans diverses domaines dont la création d'un certain nombre d'infrastructures sportives (skate-parc, piscine, halls omnisports) mais nul n'intègre ou ne s'interroge sur ce phénomène faisant pourtant partie de notre environnement urbain. Parmi ces innombrables projets exprimant le renouveau de la ville de Liège, la ville prévoit une série de projets de logements dont le projet de l'aménagement de l'esplanade des Guillemins.

Dés lors, l'esplanade des Guillemins s'apparente comme étant un lieu stratégique au vu de l'aspect de cette pratique artistique : elle est un lieu hautement touristique, accessible et affluant. Elle présente un ensemble de critères qui ne vont que dans le sens de la pratique du hip-hop. En effet, le danseur s'éprend des « (...) espaces de partage et de communication ; des espaces où s'installe un rapport, des relations

*avec le passant ; des espaces « libres » qu'il peut s'approprier et partager avec d'autres pratiques de rues » ; un lieu où s'installe l'imprévu, la surprise et la spontanéité. ( Extrait de l'interview avec « Cali » ). N'y a t-il pas là une opportunité d'intégrer la pratique dans un secteur dotée d'un ensemble d'établissements culturels et touristiques (Musée de la Boverie, Palais des Congrès etc) par l'instauration d'une infrastructure « appropriable » et ouverte à l'ensemble des pratiques urbaines contribuant de la sorte à renforcer positivement la perception de ces pratiques urbaines parfois jugées « déviantes » et par la même occasion, à repenser le rôle et la place de l'art - sous toutes ses formes - dans nos espaces contemporains?. Le débat est ouvert...*



## Références bibliographiques

### Les ouvrages

- ASCHER, François et APEL-MULLER, Mireille. La rue est à nous...tous! The street belongs to all of us ! Editions Au diable vauvert, Paris, 2007.
- BELL, Daniel, Les contradictions culturelles du capitalisme, Paris, PUF, 1979.
- BECKER, Howard Saul. Outsiders: études de sociologie de la déviance. Paris: A.-M. Métailié, 2011.
- BOUCHER, Manuel, Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BERTOT, Sylvain, Rap, Hip Hop. Trente années en 150 albums, de Kurtis Blow à Odd Future, Marseille, Le mot et le reste, 2012, 403 p.
- BERGER P. et LUCKMANN T. (1996), La construction sociale de la réalité, Armand Colin.
- BOUDREAU, Pierre W, et D.JEFFREY. Identités en errance: multi-identité, territoire impermanent et être social. Québec: Presses de l'Université Laval, 2007.
- BRUNAU, H. (2007), « Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au cœur des usages de l'espace », ouvrage collectif codirigé par Guénola Capron et Nadine Haschar-Noé, *L'espace public urbain: de l'objet aux processus de construction*, Presses Universitaires du Mirail, Collection Villes et Territoires, chap.6, pp 101-115.
- CARPENTER, J. (Director). (1976). *Assault on Precinct 13* [Motion picture]. United States, CKK.
- CHANG, Jeff, 1. (2005). *Can 't stop, won 't stop: A history of the hip-hop generation*. New York: St. Martin's Press.
- CHANG, Jeff, 2006. *Can't stop, won't stop : une histoire de la génération hip-hop*. Editions Allia, Paris.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Nachdr. Collection Folio 2788. Paris: Gallimard, 2008.
- FOUCAULT, Michelle, 1996. *Les Hétérotopies*, France Culture, Paris, 1998.
- FORMAN Murray, « Conscious Hip-Hop, Change, and the Obama Era », *American Studies Journal*, n°54, 2010, p. 3-14.
- GENARD, Jean-Louis,
- GOFFMAN E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Les éditions de Minuit.

- GRAFMEYER Y. (1994), *Sociologie urbaine*, Nathan.
- HENDERSON Errol A., « Black Nationalism and Rap music », *Journal of Black Studies*, Vol. 26, n°3, 1996, p. 308-339.
- HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris (2014). 384 pp.
- HILL, W. (Director). (1979). *The Warriors* [Motion picture]. USA: Paramount Pictures.
- LEPOUTRE David, 2001 (1997), *Cœur de Banlieue. Codes rites et langages*, Paris, Poches Odile Jacob.
- LEFEVBRE, Henri. *Le droit à la ville*. Paris: Ed. Economica, 2015.
- LAFFONT, Robert, 1988, *Pour une danse enfin libérée*. Presses de la Cité, Paris, Andrade Adolfo.
- LANI-BAYLE, Martine. *Du tag au graff'art : les messages de l'expression murale graffée*. Editions Hommes et perceptives, Marseille, Martin Média, Psychologie et société, 1993.
- OSTROWETSKY S. (1999), *Les dispositifs spatiaux de la vie culturelle et sociale*, in Marouf (ed.) *Pour une sociologie de la forme*, les cahiers du CEFRESS, l'Harmattan.
- PETRIE, D. (Director). (1981). *Fort Apache, the Bronx* [Motion picture]. USA.
- QUITELLIER, Benoit, 2015. *Quelle Place pour la danse hip-hop à Bruxelles?*. Virginie M. *Reconnaissance et résistance : le hip-hop comme art hybride*. LERKA. *Reconnaissance et résistance : le hip hop comme art hybride*, Apr 2011, Saint-Denis de La Réunion, France. LERKA, pp.78-83, 2012.
- REMY J. (1998), *Formes sociales et formes urbaines*, in *Revue Poïesis, La ville entre ordre et désordre*, n°7, Association d'Etude et Recherche autour de l'Architecture, Toulouse, pp. 39- 54.
- RIFAUD, Thomas. *Travailler l'espace public : Les artisans des sports de rue, de la danse in-situ et du street-art à Montpellier*. Sociologie. Université du Littoral Côte d'Opale, 2017. Français.
- ROULLEAU - BERGER, Laurence (1999), *Le travail en friche - les mondes de la petite production urbaine*, l'Aube.
- ROULLEAU - BERGER , Laurence. *La construction sociale des espaces intermédiaires: l'exemple de jeunes en emploi précaire face aux politiques sociales* . In: *Sociétés contemporaines* N°14-15, Juin / Septembre 1993. Analyse secondaire. pp. 191-209
- ROSE, Tricia, 1997, " A Style Nobody Can Deal With. Politics, Style, and the Postindustrial City in Hip-hop", in A. F. Gordon, C. Newfield, eds., *Mapping Multiculturalism*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.

- SHAPIRO, Roberta, Isabelle Kaufmann, Felicia Mc Carren. La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation. Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique, Ministère de la Culture et de la Communication 2002.

### Les mémoires

- Mémoire de fin d'études présenté à l'Ulg par Hélène Durieux : "Le tag et le graffiti, des modes d'expression et d'appropriation de l'espace contemporain. Essai de compréhension de la pratique artistique dans la Ville de Liège".
- Mémoire de fin d'études présenté à l'Ulg par Axel Gossiaux : « Quelle est la dimension politique de la culture hip-hop durant les années Obama ? »

### Les articles de presses

- Rédaction RTBF. « Les Liégeois vont-ils revoir une "gare du palais" en surface ? » (en ligne). Société (27 nov. 2017).  
[https://www.rtbf.be/.../liege/detail\\_les-liegeois-vont-ils-revoir-une-gare-du-palais-en-surf](https://www.rtbf.be/.../liege/detail_les-liegeois-vont-ils-revoir-une-gare-du-palais-en-surf)
- Rédaction Sud info. « Les galeries Voos condamnées, à Verviers ». ( 27 déc. 2013)  
<https://www.sudinfo.be/art/890290/article/regions/verviers/actualite/2013-12-27/les-galeries-voos-condamnees-a-verviers>

### Les revues en ligne

- LCB ( Liège City Breakers ) : <https://www.liegecitybreakers.be/fr/lcb/info>
- OMODEO, Christian. « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art ». Perspective [en ligne]. Bibliothèques, n°2 (31 décembre 2016). <https://journals.openedition.org/perspective/6963>
- <https://musee-art-spontane.be/accueil/art-spontane/>

### Les documents réglementaires

- Ville de Liège. *Règlement de police relatif aux artistes de rue*. (document électronique). Liège, 2015.  
<https://www.liege.be/fr/vie-communale/services-communaux/securite/bureau-de-police-administrative/reglements/reglement-relatif-aux-artistes-de-rue-26-05-2015.pdf>

- SNCB. *Loi sur la police des chemins de fer*. (document électronique), Belgique, 2018. [https://www.ejustice.just.fgov.be/cgi\\_loi/change\\_lg.pl?language=fr&la=F&cn=2018042718&table\\_name=loi](https://www.ejustice.just.fgov.be/cgi_loi/change_lg.pl?language=fr&la=F&cn=2018042718&table_name=loi)

## Les vidéographies

- Netflix. R.PETERS, S. MCFADYEN, S.DUNN, N.GEORGE. *Hip-Hop Evolution*, 2016. <https://www.netflix.com/be-fr/title/80141782>
- Youtube. *Hip-Hop Spirit* (Vidéo en ligne), 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=AsXQ717XcEQ>
- Youtube. *Once Upon A Time In New York: The Birth Of Hip Hop, Disco & Punk I Part 1/4*, (Vidéo en ligne), 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=4WfEZj1dK-o>
- Youtube. *The Birth of Hip-Hop I Generation X*, ( Vidéo en ligne), 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=aSPwljK8Aa8>
- Youtube. *History of Hip Hop in the Bronx - Arts in the City*, ( Vidéo en ligne), 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=D5ZpQ73R\\_z4](https://www.youtube.com/watch?v=D5ZpQ73R_z4)

## Photographies

- Photographie « 5 Points » : <https://www.nwfolklife.org/from-the-streets-to-mainstream-hip-hop-has-something-toay/>
- Photographie Galerie Voss Verviers : [https://siena.rosselcdn.net/sites/default/files/dpistyles\\_v2/ena\\_16\\_9\\_extra\\_big/2018/01/04/node\\_173274/505405/public/2018/01/04/B9714311750Z.1\\_20180104160404\\_000%2BG9PAEF3PB.1-0.jpg?itok=TEc7GOPj](https://siena.rosselcdn.net/sites/default/files/dpistyles_v2/ena_16_9_extra_big/2018/01/04/node_173274/505405/public/2018/01/04/B9714311750Z.1_20180104160404_000%2BG9PAEF3PB.1-0.jpg?itok=TEc7GOPj)
- Photographie Caserne Fonck : <http://www.dethier.be/fr/projets/le-man%C3%A8ge-de-la-caserne-fonck>
- Photographie Hall Omnisport de Bressoux : <https://www.liege.be/fr/vie-communale/services-communaux/sports/infrastructures-sportives/halls-omnisports/hall-omnisports-de-bressoux>

## Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier l'ensemble des artistes : « Narko », « Buster », « Cali », « Base », « Xtophe », « Zo », « South-Baby » et le groupe « Prizon Break Rocker'z » sans qui ce mémoire n'aurait pu exister. Ce mémoire s'est présenté à moi comme une opportunité en tant que danseur professionnel et futur concepteur d'espace : il m'a permis de confronter ma passion à mes cinq années d'apprentissage au sein de la faculté d'architecture. De manière réciproque, c'est par ma perception de danseur qu'il m'a successivement été possible de la croiser à mes études d'architecture : l'espace, l'atmosphère, la matérialité et sommes d'autres notions spatiales faisant autant partie de la quotidienneté d'un danseur que d'un architecte. Aujourd'hui, ce mémoire est une réelle mise en lumière personnelle et tente par la même occasion de donner à voir les différentes difficultés auxquelles nous sommes confrontés au sein du milieu. En outre, c'est par ma vision de futur architecte que je suis parvenu à observer ma passion sous d'autres angles que je n'avais encore jamais perçus. Cette étude me motive à produire davantage de mouvements, de gestes et de chorégraphie en prenant comme support mon apprentissage en tant qu'architecte.

Par ailleurs, je tiens à remercier les services publics de la Ville de Liège pour avoir apporté leurs perceptions et nombreuses informations concernant le phénomène, et particulièrement à Monsieur l'échevin Thierry BASOMBOLI, représentant de l'échevinat de la culture, de l'urbanisme et des relations interculturelles ; à « Fabrice » et « Sabine », agents du service de sécurité Securail pour leurs témoignages concernant la pratique.

Merci à mes promoteurs, Monsieur David TIELMAN et Stéphane DAWANS pour m'avoir accordé leurs confiances et avoir cru en ce sujet méconnu ainsi qu'en mes capacités à pouvoir la prospecter. Merci pour leurs relectures et précieux conseils.

Merci à l'ensemble de mes lecteurs, Johanna JAMOULLE, Basile RASIDY-MAMBA, et Monsieur VIELVOYE.

Remerciement à ma famille et particulièrement mes parents m'ayant soutenu durant mes cinq années d'études.