

**Faculté des sciences économiques,  
sociales, politiques et de communication**

# **La danse hip-hop comme processus d'artification et ses conséquences**

**La situation en Fédération Wallonie-Bruxelles**

Auteur : Camille L'Hoost  
Promoteur(s) : Philippe Scieur

Année académique 2023-2024  
Master [120] en Communication, à finalité spécialisée (horaire décalé) :  
Communication et Culture

# Table des matières

|                                                                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>REMERCIEMENTS .....</b>                                                                                                         | <b>4</b>  |
| <b>INTRODUCTION.....</b>                                                                                                           | <b>6</b>  |
| <b>PARTIE I : La culture hip-hop.....</b>                                                                                          | <b>8</b>  |
| <b>1. La culture hip-hop, origines et caractéristiques .....</b>                                                                   | <b>8</b>  |
| 1.1. Historique, contexte et valeurs.....                                                                                          | 8         |
| 1.1.1. Contexte .....                                                                                                              | 10        |
| 1.1.2. Valeurs.....                                                                                                                | 11        |
| 1.2. Disciplines artistiques .....                                                                                                 | 12        |
| 1.3. Développement, évolution et perspectives .....                                                                                | 12        |
| <b>2. La danse hip-hop.....</b>                                                                                                    | <b>13</b> |
| 2.1. Son apparition en Belgique.....                                                                                               | 13        |
| 2.2. Esthétique et caractéristiques de la danse urbaine .....                                                                      | 14        |
| 2.2.1. Caractère identitaire et statut social.....                                                                                 | 15        |
| 2.2.2. Modes de transmission, lieux de rassemblement et mobilité.....                                                              | 16        |
| 2.3. Évolution .....                                                                                                               | 18        |
| <b>PARTIE II : L'artification de la danse urbaine .....</b>                                                                        | <b>22</b> |
| <b>1. Artification.....</b>                                                                                                        | <b>22</b> |
| 1.1. Définitions.....                                                                                                              | 22        |
| 1.2. Origines et typologies .....                                                                                                  | 23        |
| 1.3. Des critères ou processus d'artification.....                                                                                 | 24        |
| 1.4. L'artification de la danse urbaine.....                                                                                       | 26        |
| <b>2. Légitimité – Culture légitime et culture populaire.....</b>                                                                  | <b>27</b> |
| 2.1. Légitimation et artification .....                                                                                            | 27        |
| 2.2. Culture légitime et culture populaire.....                                                                                    | 28        |
| 2.3. Danse urbaine et légitimité.....                                                                                              | 29        |
| <b>3. Institutionnalisation.....</b>                                                                                               | <b>29</b> |
| 3.1. Définitions et opérationnalisation .....                                                                                      | 29        |
| 3.1.1. Reconnaissance par l'État et les pouvoirs publics, par les danseurs eux-mêmes, par les médias, et par les fédérations ..... | 30        |
| 3.1.2. Lien entre institutionnalisation et normes esthétiques .....                                                                | 32        |
| 3.2. Politiques culturelles et financements.....                                                                                   | 33        |
| 3.2.1. Politiques culturelles : définition et panorama des structures décisionnelles en Belgique francophone .....                 | 33        |
| 3.2.2. Spécificités du hip-hop et de la danse en FWB.....                                                                          | 35        |
| 3.2.3. Comparaison avec les politiques culturelles du hip-hop en France .....                                                      | 38        |
| 3.3. Financements des politiques culturelles en FWB .....                                                                          | 39        |
| 3.3.1. Financements du secteur de la danse .....                                                                                   | 40        |
| <b>4. Professionnalisation.....</b>                                                                                                | <b>41</b> |
| 4.1. Définitions, critères de professionnalisation et enjeux.....                                                                  | 41        |
| 4.2. Bref historique sur les débuts de la professionnalisation des danseurs en Belgique et en France                               | 43        |
| <b>PARTIE III : Construction du modèle d'analyse .....</b>                                                                         | <b>46</b> |
| <b>1. Objet de la recherche et problématique.....</b>                                                                              | <b>46</b> |

|                                             |           |
|---------------------------------------------|-----------|
| 2. Cadre théorique et hypothèses .....      | 47        |
| <b>PARTIE IV : Méthodologie .....</b>       | <b>50</b> |
| 1. Méthode utilisée.....                    | 50        |
| 2. Procédure .....                          | 52        |
| <b>PARTIE V : Analyse des données .....</b> | <b>56</b> |
| 1. Analyse empirique descriptive .....      | 56        |
| 2. Commentaire analytique.....              | 58        |
| <b>CONCLUSION.....</b>                      | <b>65</b> |
| <b>Bibliographie .....</b>                  | <b>68</b> |

## REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire de recherche a été rendue possible grâce au soutien et à l'assistance de nombreuses personnes et institutions. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes celles et ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à l'accomplissement de ce travail.

Je souhaite tout d'abord remercier sincèrement mon promoteur, le Professeur Philippe Scieur, pour ses conseils avisés. Sa vaste expertise et son approche méthodologique ont été des atouts inestimables pour la conduite de cette recherche.

Je tiens à remercier collectivement les professeurs et le personnel de l'UCLouvain - FUCaM Mons pour l'encadrement de ce Master tout au long de ces trois années, pour la richesse des cours proposés et l'ensemble des ressources nécessaires accordées à ce travail.

Je remercie également toutes les personnes que j'ai rencontrées et qui m'ont partagé leurs connaissances, leurs témoignages et leurs conseils dans le cadre de ma recherche. Sophie Matkava pour la consultation des archives du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; Luc Wanlin, de l'AML, ainsi que Conchita Fernandez del Campo du centre culturel d'Engis, pour les éclaircissements sur l'archivage des arts ; Bertrand Lahaut, adjoint à la direction de Charleroi Danse, pour son expérience de la programmation culturelle ; Manu Di Martino, Julien Carlier et Benoît Nieto Duran pour leurs précieux partages d'expériences ; et Léopold Kapata, ancien Directeur de Lezarts Urbains, pour son accueil, son écoute, et pour la consultation de leurs précieuses archives.

Je tiens à exprimer mon immense gratitude à tous mes anciens collègues, amis et connaissances du milieu de la danse urbaine, qui m'ont fait confiance et m'ont permis de découvrir ce milieu, et sans qui cette recherche n'aurait jamais existé. Manuel Touraille, ancien directeur du Rex Nouméa, son équipe et tous ses adhérents ; Rachid Esserhane, ancien codirecteur de Temps Danses Urbaines, pour son soutien infaillible ces derniers mois et son incommensurable connaissance de l'histoire du hip-hop belge ; et Noam Oliveira Silva, pour son expertise sociologique du milieu hip-hop et son soutien.

Je souhaite également remercier chaleureusement mes collègues, mes amis et ma famille, en particulier Samia Bajaddi, Laetitia De Mesmaecker, Julie Berghe, pour leur soutien inconditionnel, leurs paroles encourageantes et motivantes, et leurs discussions inspirantes et stimulantes, ainsi que ma meilleure amie Caroline Becker pour son immense aide et son

inestimable amitié depuis toutes ces années. Leur confiance en mes capacités et leur compréhension ont été des moteurs essentiels dans la poursuite de ce projet.

Enfin, je tiens à exprimer toute ma gratitude à Denys Desmecht, pour son amour, sa patience, ses précieux conseils constructifs et son soutien indéfectible tout au long de ces années de Master. Sa présence a été un pilier fondamental dans la réussite de ce mémoire.

## INTRODUCTION

La culture urbaine est partout autour de nous, que ce soit dans la musique, dans la mode avec le streetwear, sur les murs de nos villes avec le graffiti, et dans les clips vidéos avec la danse. Mais comment cette culture de la rue est arrivée à être au-devant de la scène, à être aussi présente dans notre quotidien et à devenir un art, une culture à part entière ?

Personnellement, je m'intéresse plus particulièrement à la danse, ayant travaillé dans ce milieu. Et je me suis très vite questionnée sur ce sujet. Je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup de clichés et de stéréotypes autour de cette culture, et que rares sont les personnes qui connaissent sa véritable histoire, son évolution, même chez les pratiquants et initiés de cette forme artistique. De plus, en m'intéressant davantage sur ce sujet, j'ai pu constater qu'il y avait peu de ressources scientifiques et historiques belges, contrairement aux sources françaises bien plus nombreuses, et qu'il y avait donc matière à développer des recherches dans ce domaine pour contribuer à sa compréhension.

Ce qui m'a amené à me poser la question de l'évolution de la danse hip-hop et de son passage de la rue à la scène, de son intégration dans les institutions publiques et culturelles par la création chorégraphique et les spectacles, et donc finalement de son passage du non-art en art.

Tout ceci a mené à cette problématique : Comment l'artification de la danse urbaine s'est-elle produite en Fédération Wallonie-Bruxelles entre les années 80 à nos jours, par quels processus et quelles en sont les conséquences dans le domaine de la création chorégraphique ? À laquelle nous allons tenter de répondre dans ce travail de mémoire.

L'objectif principal étant de faire un état des lieux de l'évolution et du développement des danses urbaines et des spectacles en Belgique et de comprendre comment l'artification a pu se réaliser. Comment le nombre de spectacles et de représentations a-t-il évolué au fil du temps ? Dans quelles salles, quelles institutions sont-ils programmés ? Sont-ils soutenus, reçoivent-ils des aides financières ? Et si oui, de quels types ? Comment se professionnalisent les danseurs ? Comment se déroule l'institutionnalisation ? Autant de questions qui seront abordées tout au long de cette recherche.

Les hypothèses principales que j'émetts sont le lien qu'il y aurait entre la formation des danseurs et leur insertion dans les institutions, ainsi que celui entre les subventions et aides financières et l'évolution des spectacles de danse hip-hop. Avec pour conséquence éventuelle, un

développement important et grandissant du nombre de spectacles et de danseurs urbains au fil des ans. C'est ce que nous essayerons de vérifier par la suite.

Pour effectuer cela, la méthode principale utilisée sera de récolter des données de spectacles en Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB) et en France, pour avoir un point de comparaison, et d'en réaliser une analyse quantitative et statistique. Ensuite, nous mettrons cela en face à face avec quelques témoignages de danseurs et de programmeurs culturels pour confronter notre matériau et y établir davantage d'observations.

Ce travail de recherche sera divisé en différentes parties. Premièrement, nous allons aborder le côté historique de la danse urbaine. Son origine, ses caractéristiques, les différentes disciplines associées à cette culture, son développement et son évolution. Les spécificités de la danse hip-hop, son apparition en Belgique, les normes esthétiques, son caractère identitaire et social et les moyens de transmission et de rassemblement autour de cette pratique artistique. Deuxièmement, nous allons évoquer différents concepts, dont le plus important est celui de l'artification. Nous définirons ce terme, puis nous décrirons ses origines et typologies, ses critères et processus, ainsi que ses spécificités liées à la danse urbaine. Et nous établirons également le lien avec la légitimité, culture populaire opposée à culture légitime. Ensuite, dans ce même chapitre, nous développerons le concept d'institutionnalisation avec ses définitions, son opérationnalisation et les politiques culturelles et financements. Suivi du concept de professionnalisation que nous allons définir selon ses critères et enjeux et son historique dans le milieu de la danse. Notre troisième chapitre sera autour de la construction du modèle d'analyse en précisant l'objet de la recherche et la problématique, ainsi que son cadre théorique et nos hypothèses. Le chapitre suivant abordera la méthodologie avec la méthode et la procédure utilisée. Enfin, nous terminerons avec l'analyse des données, tout d'abord une analyse empirique descriptive et un commentaire analytique. Et nous achèverons cette recherche par quelques conclusions.

## PARTIE I : La culture hip-hop

Il semble important de dresser en premier lieu le portrait de la culture urbaine afin de mieux comprendre et saisir le sujet principal qui sera abordé dans cette recherche. Nous évoquerons tout d'abord l'origine et le contexte de la naissance de la culture hip-hop, les valeurs qu'elles prônent, les différentes disciplines artistiques qui la composent et son développement. Ensuite, nous détaillerons plus spécifiquement la danse urbaine, son historique et son apparition en Belgique, ses caractéristiques esthétiques et sociales, ses modes de transmission et de rassemblement, et enfin son évolution jusqu'à nos jours.

### 1. La culture hip-hop, origines et caractéristiques

#### 1.1. Historique, contexte et valeurs

Quelques siècles avant notre ère, en Afrique subsaharienne, les récits de traditions orales, véritables mémoires vivantes, se transmettent de génération en génération et traversent les époques par des techniques gestuelles et de diction. Au fil du temps, ces traditions ancestrales, racontant l'histoire des hommes et de leur environnement, s'adaptent et se modernisent vers des formes artistiques. Le blues, nouvelle forme de tradition orale sur support musical, qui raconte les souffrances du peuple africain, arrive, au début du 20<sup>e</sup> siècle, dans les champs de cotons aux États-Unis (Taddei-Lawson, 2005).

Fin des années 60, dans le Bronx, leurs héritiers, les "Last Poets", et premiers paroliers de la musique noire américaine, fréquentent les musiques jamaïcaine, électronique et les rythmes funky (*ibid.*). Le lien entre le blues, le jazz, la soul, le funk et le hip-hop est leur origine. Ce sont tous des styles de musique noire afro-américaine dépeignant leurs conditions de vie entre l'esclavage et le racisme, la souffrance et la ségrégation, évoquant leurs vies quotidiennes avec son lot de joies et de peines, de problèmes et de rêves, de désirs et de frustrations, qui leur semblent dignes d'intérêt d'être partagés en chanson (Makak, 2019).

Dans les années 70, New York est une ville très pauvre avec un taux de criminalité record, une ville extravagante où l'on faisait très souvent la fête. Les *block parties*<sup>1</sup> étaient des fêtes clandestines bloquant les rues et quartiers où les populations se rassemblaient autour de DJ's, de musique, de graffiti et de danse (Dávalos, 2018). Dans les rues des ghettos, les DJ's mixent

---

<sup>1</sup> Retrouvez tous les mots *en italique* liés au vocabulaire spécifique du milieu hip-hop dans le lexique, annexe 1 p.2-3

culture africaine, reggae, jazz, paroles percutantes, et s'essayaient au rap, racontant la vie des zones urbaines (Taddei-Lawson, 2005). Ils étaient peu nombreux, car le matériel et les platines nécessaires coûtaient très cher. Ces DJ's se dirigeaient d'ailleurs vers le funk ou la soul, le disco étant à la mode dans les clubs et boîtes de nuit hors de prix. Le hip-hop est en train de naître (Dávalos, 2018).

Selon de nombreux historiens et activistes du mouvement, l'origine exacte du hip-hop viendrait de DJ Kool Herc qui développa une technique pour isoler une partie d'un morceau funk où il n'y a que de la batterie et le mettre en boucle pour faire bouger les gens dessus. C'est ce qu'on appelle le *breakbeat*, la base rythmique du rap américain. Il utilisa cette technique lors d'une soirée d'anniversaire qu'il avait organisé à New York le 11 août 1973<sup>2</sup>. Et sur le fameux *breakbeat*, ce sont les *breakers* qui performant (Guilbert, 2023).

À cette même époque, un DJ sort du lot : Africa Bambaataa. Après qu'un de ses amis soit assassiné lors d'une guerre de gangs, il crée alors la Zulu Nation, un mouvement pacifiste, pour canaliser cette énergie artistique en force sociale, poussant les jeunes à utiliser cette énergie créative contre la violence, la drogue et le racisme. C'est de là que démarre le mouvement hip-hop (Taddei-Lawson, 2005).

13 juillet 1977, la canicule s'abat sur New-York, et un orage coupe le courant de toute la ville pendant 24h. Les New-Yorkais se retrouvent dans le noir complet. À Manhattan, c'est la fête, les gens se retrouvent dans la rue pour boire et manger. Mais dans le Bronx, quartier beaucoup plus pauvre, c'est une ambiance tout à fait différente. De nombreux magasins seront pillés et des boutiques saccagées. Les principales cibles ? Les équipements électroniques et les platines qui joueront un grand rôle dans le développement et l'évolution du hip-hop. Avant cette journée fatidique, l'on pouvait compter sur les doigts d'une main le nombre de *crews* dans toute la ville, après cette date, il y en avait à tous les coins de rue (Dávalos, 2018).

Dans les années 80, le hip-hop est diffusé et médiatisé massivement aux États-Unis et en France. De nombreux disques de rap sont produits, dont le tout premier, *Rappers Delight* du groupe Sugarhill Gang. Du côté francophone, on retrouve MC Solaar et NTM qui sortent du lot. Le film *Break Street* et les nombreux clips vidéos mettent en lumière la danse et les styles chorégraphiques encore jamais vus auparavant. Sydney lance l'émission télévisée *H.I.P.H.O.P.*

---

<sup>2</sup> Ce serait cette date (la création du *breakbeat*), parmi tant d'autres, qui a été désignée comme référence de la naissance du hip-hop par nombre d'historiens et activistes, et cela signifie qu'en 2023, le Hip-Hop a fêté ses 50 ans. L'on pourrait également choisir la date du black-out en 1977. Dans tous les cas, la culture Hip-Hop est née dans les années 70.

sur TF1, mais aussi à la radio. Les graffeurs sont invités dans les galeries d'art de Manhattan et font leurs premières apparitions sur les couloirs du métro parisien. Les *breakers* performant sur les Champs-Élysées et aux Halles, ou se réunissent la nuit dans les clubs, tels que le célèbre Bataclan (Taddei-Lawson, 2005).

En Belgique, la culture hip-hop arrive avec un certain décalage. Il faut attendre 1985 pour retrouver les premières traces de *tags* à Bruxelles et 1989 à Liège (Lapiower & Van der Hoeven, 2018). Bruxelles devient donc le berceau du hip-hop en Belgique. Dans les années 80, les danseurs exploitent la rue, les gares ou les galeries afin de s'exercer et se produire devant un public. En 1989, le hip-hop prend son essor, notamment grâce au *rap* qui devient de plus en plus commercial, et c'est en 1990 qu'il s'exporte vers Liège. Les Maisons de Jeunes furent les premiers lieux à accueillir des événements, suivi de quelques centres culturels comme le Jacques Franck, le Beursschouwburg ou les Halles de Schaerbeek. En 1997, c'est toute la scène hip-hop belge francophone qui est rassemblée aux Halles de Schaerbeek pour le premier festival Lezarts Hip-Hop (*ibid.*).

Le hip-hop, venant de la rue et d'une jeunesse défavorisée, devient au fil du temps une industrie multimillionnaire générant nombre de revenus et d'emplois liés à son évolution. Le mouvement se transforme en une véritable culture à part entière, n'en déplaisent aux critiques qui pensaient que le rap n'allait pas durer. Le hip-hop, prenant de plus en plus d'ampleur, se développe en une forme d'art authentique et vivante (Taddei-Lawson, 2005).

#### 1.1.1. Contexte

Le hip-hop, un mouvement au départ noir et hispanique, est né au cœur du Bronx, le quartier le plus pauvre de New-York. Dans un contexte social où les personnes aisées quittent les villes pour vivre dans des quartiers bien identifiés, et les personnes immigrées se retrouvent dans les zones urbaines, ce qu'on appelle le ghetto. Les conditions de vie de ces quartiers défavorisés apportent son lot de misère, de pauvreté, de promiscuité et d'humiliations, de violence, de drogue et de racisme (Taddei-Lawson, 2005).

Différents courants musicaux et différentes cultures, africaines, jamaïcaines, portoricaines et occidentales, se rencontrent dans ces quartiers et développent un véritable métissage culturel (*ibid.*).

C'est également l'avènement de la société industrielle et son évolution technologique, un processus de transformation technique et social, qui influencera la société à cette époque. Le

hip-hop, que ce soient les rappeurs ou les danseurs, s'inspire alors de l'âge de la mécanique, de la technologie, et des rythmes à répétition, de la bétonisation, et de l'apparition des jeux vidéos et de la robotique (*ibid.*).

Le hip-hop est finalement un savant mélange entre vie urbaine et héritage culturel d'une communauté, entre tradition et progrès, entre passé et avenir. Ce mouvement veut préserver ses racines en intégrant des valeurs modernes. Le hip-hop, en constante évolution, est l'histoire de la modernisation des cultures ancestrales, liées à l'esclavage et l'immigration, et au métissage, cultures auxquelles il s'identifie, imite et utilise comme modèle pour se l'approprier, et en créer de nouvelles formes artistiques uniques et personnelles (*ibid.*).

Pour Hugues Bazin (2018), le hip-hop est politique. Les personnes devenues invisibles, car reléguées et refoulées dans les banlieues et les ghettos, réinvestissent l'espace public par le mouvement et la danse.

C'est ce cloisonnement et l'appropriation de l'espace qui a permis de résister à la pression sociale et de développer sa créativité afin d'établir une communication entre les populations, en générant de nouvelles formes d'expression multiculturelles, et qui ont fait naître le mouvement hip-hop (Taddei-Lawson, 2005).

### 1.1.2. Valeurs

Ce sont les valeurs de la Zulu Nation, créée par Africa Bambaataa, qui dictent la conduite du mouvement hip-hop à son origine. L'histoire raconte qu'Africa Bambaataa appartenait à un gang et que son meilleur ami fût tué par un gang adverse. Réalisant la négativité de la violence, il crée alors un mouvement pacifiste, appelé Zulu Nation, et rédige un code moral aux lois strictes qui interdisent la violence, l'alcool, la drogue et le racisme. Le but est de s'insérer dans la société et d'utiliser son énergie dans des pratiques artistiques, de se mesurer aux autres par son art et non par la violence (Taddei-Lawson, 2005).

Les acteurs de ce mouvement désirent avant tout s'exprimer et communiquer, et trouvent alors des modes de fonctionnement afin d'éviter l'agressivité et les conflits. C'est de là que naît la notion de *défi*. Les individus, quartiers et ethnies se défient au travers de la danse et du rap, ils sont pratiqués en cercle, qu'on appelle également *freestyles*. Ces défis permettent de s'insérer dans le groupe social et d'affirmer son appartenance à la communauté (*ibid.*).

Les valeurs principales sont la liberté, la justice, la connaissance, l'égalité, la sagesse et la compréhension. Ils prônent la paix et l'unité entre toutes les races, les cultures, nationalités,

religions du monde, car la division pousse à la destruction de l'Homme. Le talent, la créativité et l'épanouissement de soi sont également des qualités importantes pour faire partie de la Zulu Nation. Le but majeur est de transformer l'énergie négative en énergie positive par le biais de l'art, de la connaissance et de l'éducation (Zulu Nation Belgium, s.d.).

### 1.2. Disciplines artistiques

Dans le hip-hop, on retrouve trois disciplines artistiques principales : la musique, la danse et les arts plastiques (Taddei-Lawson, 2005).

La musique est influencée par le courant noir américain, dont la soul, le jazz, le funk et les nouvelles tendances électroniques. Les protagonistes de ce courant sont les DJ's, rappeurs et producteurs, le rap étant la discipline la plus connue du grand public. Généralement, les rappeurs se rassemblent selon leurs affinités en collectifs ou *crews*, devenant parfois des labels. Une autre technique moins connue est le beatbox, où des individus créent avec leurs bouches des sons semblant être faits par des machines (*ibid.*).

La danse rassemble de nombreuses techniques et styles, et on retrouve plus communément la danse au sol ou *breakdance*, et la danse debout ou *hip-hop*. Les différents styles s'inspirent des techniques robotiques, de l'imaginaire des dessins animés et des jeux vidéos, mais aussi d'autres styles de danses comme la danse africaine, les claquettes ou encore le jazz (*ibid.*).

Dans les arts plastiques, on retrouve le *graffiti* et le *tag*, l'un est une technique de lettrage en volume souvent fondue dans des personnages ou des représentations, l'autre est une forme plus simplifiée comme une sorte de signature. Réalisés à la bombe de peinture aérosol, on les aperçoit sur les murs de la ville, ce qui en fait un art illicite. Aujourd'hui, de nombreux artistes sont reconnus et tolérés, faisant parfois l'objet de commandes (*ibid.*).

La danse et la musique sont très fortement liées, le *breakdance* est notamment apparu avec les *breakbeats*. Les danseurs sont toujours à l'affût des nouvelles tendances musicales et évoluent en même temps qu'elles (*ibid.*).

### 1.3. Développement, évolution et perspectives

Le mouvement hip-hop a généré une véritable activité économique, s'insérant sur le marché de l'offre et de l'emploi. La musique, que ce soit le *rap* ou la musique électronique, est devenue le fleuron de l'industrie discographique. Le *breakdance* a pris la place du jazz à la télévision. L'industrie du clip vidéo s'est énormément développée et a mis en lumière la danse hip-hop

partout dans le monde. La création chorégraphique a été fortement encouragée en France, permettant l'émergence de nombreux danseurs, chorégraphes et compagnies artistiques professionnelles. Les cours de danse se multiplient dans les Maisons de Jeunes, les écoles et clubs de gym, les centres sociaux et associations de quartiers. Le *graffiti* et le *tag* sont à présent tolérés, et font même leur entrée dans les galeries d'art et les agences de communication, des œuvres sont également commandées par les municipalités. Le hip-hop a également intégré la mode et de nombreuses marques se sont développées autour de ce mouvement (Taddei-Lawson, 2005).

Cependant, cet engouement entraîne quelques dérives : il vulgarise et embourgeoise les signes et valeurs d'une communauté d'origine, les médias, politiques et institutions récupèrent la culture hip-hop pour servir leurs objectifs, et les principes d'entraide et de respect disparaissent dans la course à la réussite et à la popularité. Tout de même, la culture de la rue prouve qu'elle peut être dominante (*ibid.*).

Le hip-hop a ainsi traversé les frontières géographiques, sociales et culturelles, s'est développé dans les plus grandes villes du monde et les zones rurales, définissant à chaque fois sa propre identité. C'est un véritable courant artistique et social qui est né d'une volonté de s'exprimer. Il s'inscrit alors dans le champ culturel et contribue au décroisement des classes sociales afin de faciliter une meilleure insertion à travers des pratiques artistiques constructives et positives, et d'imposer leur réalité et leurs idéaux humanistes (*ibid.*).

## 2. La danse hip-hop

### 2.1. Son apparition en Belgique

La danse urbaine est arrivée en Belgique dans les années 80 avec le cinéma et la télévision. Au programme, les films *Flashdance* (1983), *Beat Street* (1984) et l'émission *H.I.P.H.O.P.* de Sidney sur TF1 (1984). Ce sont les jeunes, principalement issus de l'immigration, qui adhèrent au mouvement, alimenté par les médias de masse et les cultures populaires de l'époque (Lapiower, 2018).

D'après Phil One<sup>3</sup> (B'UAP Media, 2023), étant donné que le rap français n'existe pas encore, c'est le *breakdance* qui semble être le plus accessible et le plus attirant pour les jeunes de l'époque, car il ne faut pas grand-chose : un sol, de la musique, et une certaine condition

---

<sup>3</sup> Activiste hip-hop belge, fondateur de la Zulu Nation Belgium

physique. C'est donc la danse qui est la première discipline des cultures urbaines à se développer, avant que les jeunes se tournent progressivement vers le *graffiti*, le *rap* ou le *deejaying*.

Les danseurs s'entraînent alors dans les halls de gare, les galeries commerçantes ou les parcs, et très rapidement, les premiers rassemblements et concours s'organisent dans des écoles, des centres sportifs ou sur des esplanades comme à la Basilique de Koekelberg par exemple. Les années passent, et des championnats plus importants s'organisent dans des salles prestigieuses comme la Galerie Louise à Bruxelles. C'est au début des années 90 que Fares, activiste de l'époque, organise plusieurs concours internationaux au Parc des Expositions à Charleroi. Il faut attendre la fin des années 90 pour que se développent des productions, créations, ateliers, soirées et festivals de danses urbaines en Belgique (Lapiower, 2018).

D'ailleurs, selon Phil One (B'UAP Media, 2023), le terme *breakdance* est une construction des journalistes et de la presse européenne qui tend à tout englober, puisque le véritable terme est le *breaking* ou *bboying/bgirling*, c'est-à-dire le *bboy*, le garçon (ou la fille) qui danse sur les *breakbeats* qui sont joués par les DJ's.

Des personnalités de l'époque, encore bien connues aujourd'hui, comme Daddy K, Benny B, ou Defi J de BRC, ont tous commencé par le *breakdance* avant de se tourner vers la musique (Lapiower, 2018).

## 2.2. Esthétique et caractéristiques de la danse urbaine

La danse debout, *hip-hop*, et la danse au sol, *breakdance*, étaient une famille réunie jusque dans les années 90, avant de se séparer et s'éloigner vers des univers distincts et spécialisés (Lapiower, 2018).

Le *breakdance* s'apparente à un gymnaste et acrobate qui enchaîne des figures au sol. Les mouvements s'inspirent des disciplines olympiques, de la capoeira (et de son sens de l'improvisation et du défi), et des arts martiaux en vogue dans les années 70-80 comme le kung-fu, le karaté ou la boxe thaï. Le "pas de préparation", étape obligatoire pour entamer une séquence de *break*, trouve son origine dans la boxe ou les dribbles de foot. Force, souplesse et équilibre sont les maîtres-mots pour pratiquer le *breakdance*. Mais au-delà de la puissance, il est aussi question de style, une affaire de sensibilité. C'est une pratique qui demande énormément de travail et d'apprentissage de façon régulière, mais qui n'est pas sans risque et

peut provoquer des dégâts articulaires et musculaires pour des pirouettes ratées sur un sol en pierre ou en béton, ou un manque de préparation et d'échauffement (*ibid.*).

La danse *hip-hop*, à l'opposé, est plus musicale et rythmique, et s'inspire du music-hall, du jazz, de la soul et du funk, dans les racines afro-américaines. James Brown et Michael Jackson sont les références dans les années 70, aux côtés des films et boîtes disco, ou encore les vieux films de jazz et rythm'n'blues des années 30-40 aux États-Unis. D'autres sources vont également alimenter la danse *debout* dans les années 80 : le mime Marceau, les robots *Star Wars* ou les automates des fêtes foraines, le slow motion, le doigt pointé d'Oncle Sam vu sur les affiches de recrutement de l'armée US, les mouvements saccadés dans les jeux vidéos, etc. Suivant les tendances et les médias, différents styles vont se suivre et se superposer : *jazz-rock*, *popping*, *locking*, *waacking*, *voguing*... D'autres formes se présentent au fil des ans, sous l'appellation "*new style*", et s'émancipent du hip-hop d'origine ayant tendance à se mélanger, tout en partageant les mêmes racines africaines, telles que la *house dance*, fluide et élégant, apparue dans les années 2000 dans les soirées techno, ou encore le *Krump*, brut et sauvage, découvert en 2007 dans le film *Rize* de David LaChapelle (*ibid.*).

La danse debout est plus musicale, plus fluide, plus souriante et féminine, tandis que la danse au sol est plus dure, plus compacte, virile et provocatrice. Ce sont deux disciplines complémentaires qui constituent cette culture populaire, même si elles sont très différentes. D'ailleurs, les danseurs passent souvent de l'une à l'autre (*ibid.*).

### 2.2.1. *Caractère identitaire et statut social*

La pratique de la danse hip-hop s'accompagne d'une métamorphose identitaire, que cela soit d'une transformation physique (corporelle) et vestimentaire (l'emprunt des tenues et accessoires des sportifs : jogging, genouillères, baskets...), ou par un changement de nom : les danseurs s'attribuent un surnom ou *blaze*, souvent accompagné du nom du groupe auxquels ils appartiennent. Cela permet de les différencier, mais aussi de les hiérarchiser, et de les reconnaître socialement, sans les stigmatiser ou renier leurs origines (Kauffmann, 2010).

La *old school* définit l'ancienne génération, les premiers danseurs apparus dans les années 70-80, les "anciens", et qui aujourd'hui inspirent le respect. La *new school* rassemble les jeunes générations, les danseurs les plus récents de notre époque. Cela permet également de caractériser les différents styles qui composent les danses urbaines (Kauffmann et al, 2002).

La mobilité et la participation à des compétitions notamment contribuent à leur reconnaissance et renommée dans le milieu et leur confèrent un statut social qui les rendent légitimes auprès de leurs pairs (Kauffmann, 2010).

### 2.2.2. *Modes de transmission, lieux de rassemblement et mobilité*

Les modes de transmission sont liés aux lieux de rassemblement (Taddei-Lawson, 2005). À la base, dans les années 80, les artistes issus du mouvement hip-hop sont autodidactes. C'est grâce aux médias, à la télé couleurs et aux enregistrements vidéos que les jeunes peuvent apprendre, car à cette époque les cours de *break* n'existent pas encore. Ils passent de nombreuses heures à décortiquer des séquences et des mouvements enregistrés au magnétoscope et à les répéter et les imiter (Lapiower, 2018). Ce n'est pas seulement copier les mouvements de danse découverts dans les films et clips américains, mais c'est aussi suivre les attitudes, comportements, mentalités et tenues vestimentaires des protagonistes et s'en inspirer. C'est une véritable appropriation de la culture urbaine qui favorise le mélange des codes culturels et le métissage entre les États-Unis et l'Europe (Kauffmann, 2010).

La transmission se fait alors par imitation des plus confirmés, et non par un mode académique comme en danse classique par exemple (Taddei-Lawson, 2005). Lapiower (2018) ajoute que la transmission se fait en mode débrouille, dans des cadres précaires (halls de gare, galeries commerçantes, esplanades...), au risque de réprimande des services de sécurité ou de la police, et dans les courants d'air.

La pratique de l'improvisation est également centrale, les danseurs se mesurant dans les *freestyles*. Ce sont des moments d'échange, d'expérimentation et d'apprentissage. Les plus jeunes s'imprègnent des techniques des autres afin de mieux s'exprimer librement. Ces rassemblements permettent aux individus de s'identifier aux plus confirmés, de se désinhiber et se surpasser comme dans une sorte d'état de transe (Taddei-Lawson, 2005).

Les *battles*, un autre mode de rassemblement, sont une forme de concours où des équipes, ou *crews*, se confrontent sur leurs niveaux techniques et leurs originalités dans différents pays du monde (*ibid.*). La compétition, individuelle ou collective, est très importante dans le milieu de la danse urbaine où les individus désirent aussi se faire connaître et se distinguer de leurs pairs (Lapiower, 2018).

Ces rassemblements s'organisent de façon spontanée, par le bouche-à-oreille et la distribution de flyers. Les danseurs se retrouvent également dans les clubs et soirées où la transmission

s'effectue aussi, et où de nouveaux styles émergent et évoluent selon les tendances musicales. Certains lieux en ville permettent aux danseurs de se rassembler et s'entraîner, comme sur la Place Carrée des Halles à Paris. Ces différents lieux, fixes ou itinérants, sont des points de repères pour se rassembler et transmettre, et évoluent au fil du temps (Taddei-Lawson, 2005).

Quittelier (2015) explique qu'à Bruxelles, les différents lieux de pratique du *breakdance* sont principalement des quartiers intermédiaires, ni trop défavorisés, ni trop huppés, et correspondent au centre et à l'est de l'agglomération : Bruxelles-Ville, Saint-Gilles, Ixelles et Auderghem, avec comme exception la gare du Nord. Cela s'explique par le brassage des différentes classes sociales dans ces quartiers, et la concentration de nombreux lieux culturels et d'évènements pouvant accueillir une culture alternative comme le hip-hop, et donc une visibilité plus large et plus diversifiée.

La mobilité des danseurs n'est pas freinée par leur origine modeste, au contraire. Généralement, ils ont eu l'habitude de se déplacer en transports en commun, et de se débrouiller (voire frauder) pour se déplacer vers un évènement ou un battle, la motivation et la passion prenant le dessus sur la durée du trajet. Ils auront d'abord parcouru leurs régions, avant de partir à l'étranger et représenter leurs pays (Kauffmann, 2010).

En France, c'est à partir des années 90 que des formations en danse hip-hop se développent à visée professionnelle, avec le soutien des institutions et des pouvoirs politiques, souvent dans le but de créer des spectacles. À partir des années 2000, cela se propage dans les différentes régions françaises et à plus grande échelle, que cela soit par des structures identifiées, ou lors d'évènements et festivals, proposant des programmes d'accompagnement des pratiques amateurs et professionnelles ou encore des formations et aides à la création. De nombreux cours sont organisés par des compagnies de danse ou des écoles privées. Et plus récemment, la danse hip-hop est également proposée dans les Académies et Conservatoires, et les établissements scolaires (Kauffmann et al, 2002).

Selon la Fédération Française de Danse (s.d.), depuis 1989, il existe un Diplôme d'État de Professeur de Danse pour pouvoir enseigner la danse classique, le jazz ou le contemporain dans des écoles municipales, associatives ou privées. Un titre à finalité professionnelle "entraîneur breaking" a été créé en 2021. La question s'est longtemps posée d'intégrer le hip-hop dans cette certification, l'idée étant de rémunérer correctement les enseignants qui transmettent les fondements de cette discipline et d'authentifier les formations. Mais pour certains, c'est la porte ouverte à la récupération, l'enfermement et l'emprisonnement du mouvement par les

institutions. Cela risquerait également de creuser encore plus le fossé qu'il y a entre les différentes classes sociales : mieux rémunérer les enseignants ferait augmenter le prix des cours, les danseurs issus des classes populaires ne pourraient plus se permettre financièrement de les suivre, contrairement aux classes moyennes et élevées. De même pour les enseignants issus des classes populaires qui devraient répondre aux obligations scolaires et financières pour pouvoir obtenir leur diplôme (Kauffmann et al, 2002).

En Belgique, il n'y a pas en tant que tel de diplôme ou de législation spécifique encadrant le métier de Professeur de Danse, il existe uniquement des certificats et brevets organisés notamment par l'Association Francophone des Écoles de Danse (AFED, s.d.).

### 2.3. Évolution

Au fil des générations, la danse urbaine a évolué : passant de la rue à la scène, gardant une place importante à l'improvisation, puisant des ressources dans les disciplines plus classiques pour l'écriture chorégraphique, en développant des compétitions, et en faisant apparaître de nouveaux styles bouleversant les codes et ouvrant de nouvelles portes aux danseurs, tout cela pour s'inscrire dans la durée (Lapiower, 2018).

Les battles, au départ rendez-vous informel en cercle où les danseurs pouvaient se mesurer les uns aux autres, se structurent et se formalisent autour d'organisations, de campagnes de communication, de juges faisant autorité, de prix et trophées, d'entrées payantes dans des salles toujours plus grandes et prestigieuses (*ibid.*). Dans les années 2000, la danse hip-hop intègre une dimension sportive par le développement des battles et des compétitions toujours plus internationales et renommées, et participent à la mobilité des danseurs et les font sortir de leurs quartiers populaires. Les danseurs sont également des sportifs, ils pratiquent le football, la boxe, la gymnastique, et utilisent les techniques d'échauffement et d'entraînement de ces disciplines pour les appliquer à la danse (Kauffmann, 2010).

Les premiers danseurs français s'internationalisent et se déplacent vers les États-Unis dès les années 80 pour des voyages initiatiques et exploratoires, que cela soit via leurs propres économies, ou via leur position dans le milieu. Ils recherchent l'authenticité de la pratique hip-hop, à la découverte des pionniers de ce mouvement. D'années en années, ils seront de plus en plus nombreux et les voyages plus fréquents, aux USA et un peu partout ailleurs, afin également d'explorer le paysage chorégraphique et s'inspirer, mais aussi de se mesurer aux autres danseurs lors de soirées et compétitions. Ces voyages permettent d'évoluer, d'asseoir sa position et sa renommée, de transformer sa pratique et de repousser ses limites. C'est également le

développement des médias (Sites Web, YouTube, DVD, Blogs...) dans les années 2000 qui permet l'internationalisation des danseurs et l'évolution de leur réputation. Par la suite, ce sont les danseurs américains, à l'origine du mouvement hip-hop, qui vont s'inspirer des danseurs européens (*ibid.*).

La création chorégraphique et le désir de monter sur scène pour proposer un moment de spectacle, un "show de break", apparaissent très vite. De nouvelles pratiques en découlent afin de concevoir, mettre en scène, répéter, tout en s'écartant de l'initiale improvisation, dans une volonté de travailler dans des conditions professionnelles. Mais cela divise. Certains fervents défenseurs du *freestyle* estiment que le domaine de la création est perverti et dénaturé en se mélangeant avec la danse contemporaine notamment et en se structurant dans une démarche trop classique, et s'éloignerait donc de la culture hip-hop et de sa spontanéité (Lapiower, 2018). Fertat (2018) affirme également que la danse hip-hop est souvent intégrée dans la famille des danses contemporaines, et n'est que peu considérée comme une discipline à part entière.

Au départ, c'est principalement le circuit des battles et des compétitions qui se développe en Belgique. Alors qu'en France, une place est très vite accordée au domaine de la création. C'est d'ailleurs dans les battles que les talents et nouvelles tendances sont repérés. Des opérateurs, institutions et acteurs culturels décident de produire et intégrer des danseurs hip-hop dans leurs spectacles et de les initier aux arts de la scène. Eux-mêmes développant ensuite leurs propres compagnies et créations et ouvrant le champ de production et de diffusion de la danse urbaine (Lapiower, 2018). Il y a d'ailleurs eu un véritable travail de politique publique et locale en France pour permettre la reconnaissance de la danse hip-hop comme véritable pratique artistique dès les années 80, alors qu'en Belgique, il a fallu attendre les années 2000 pour que certains *crews* obtiennent une petite reconnaissance des pouvoirs publics (Faure & Garcia, 2008).

En Belgique, les premiers projets de création datent des années 98-2000 (Lapiower, 2018). Selon Sandrine Mathevon (Psarolis, 2018), il s'agit souvent d'initiatives individuelles de soutien à la production ou à la diffusion, à l'époque David Coppe et Marcel De Munnynck du Centre Culturel Jacques Franck, Jean-Michel Frère au Théâtre Royal de Namur, Anne André à la Maison Folie de Mons, Philippe Grombeer aux Halles de Schaerbeek, Vincent Thirion au Botanique, ou encore Jo Dekmine au Théâtre 140. Mais il suffit d'un changement de direction au sein des lieux culturels pour que les portes se ferment à nouveau aux cultures urbaines.

À cette époque, on y découvre la troupe Hush Hush Hush sous la direction d'Abdelaziz Sarrok avec *Carte Blanche* du côté flamand et comme interprètes notamment deux *bboys* des Namur Break Sensation ; du côté wallon, nous retrouvons la création de Jean-Michel Frère *S.C. 35c.*, ou encore *Spledge* de Bud Blumenthal. Mais il s'agissait souvent de chorégraphes extérieurs au milieu de la danse urbaine. C'est alors que l'association Lezarts Urbains, avec très souvent le soutien du Centre Culturel Jacques Franck, s'emploie à former et soutenir les groupes et danseurs talentueux dans la création. Mais ce n'est non sans peine. D'une part, les artistes, voulant intégrer le circuit culturel, se heurtent à leurs classes sociales et leurs milieux populaires, d'autre part, ils se heurtent à la frilosité et le manque d'ouverture d'esprit et de connaissance de ce dit circuit culturel. Les institutions et ministères leur ferment les portes, il manque cruellement de formations, de moyens de production, d'agents et de lieux de diffusion et de sources de financement pour les encadrer (Lapiower, 2018). Il a fallu attendre 2008, par un décret de la ministre de la Culture, pour que le hip-hop, tout comme ses acteurs, soit reconnu comme légitime et se voit octroyer des subsides à de nombreux collectifs et structures impliqués depuis longtemps dans le mouvement (Lapiower et Van der Hoeven, 2018). Mais malheureusement, cette frilosité est encore d'actualité. En Fédération Wallonie-Bruxelles, il n'y aurait que quatre ou cinq lieux accueillant la danse urbaine, dont le centre culturel Jacques Franck (Lapiower, 2018). Lallemand (2020) confirme que peu de lieux accueillent encore aujourd'hui des spectacles de danses urbaines ou même de danse contemporaine, et que la politique publique et culturelle en Communauté française reste faible comparée à la France.

Selon McCarren (2005), la danse urbaine en France (et en Belgique) s'est plutôt dirigée vers l'enseignement, la scène et la chorégraphie, alors qu'aux États-Unis elle s'est développée principalement dans les clips commerciaux et auprès des rappeurs. Le fait est que de notre côté de l'Atlantique, les institutions culturelles et politiques ont davantage soutenu la culture hip-hop. Contrairement aux États-Unis où elle est valorisée uniquement si elle produit de l'argent.

Notions à retenir :

La culture hip-hop est née dans les années 70, principalement dans le quartier du Bronx à New-York aux États-Unis. Elle est arrivée en Belgique dans le courant des années 80, grâce aux médias. Elle est composée de différentes disciplines : danse, musique, arts plastiques. Et c'est par la danse que tout a commencé dans notre pays. C'est au départ une jeunesse défavorisée, issue de l'immigration, qui s'empare de cette culture afin de s'exprimer. C'est un savant mélange entre vie urbaine et héritage culturel d'une communauté, entre tradition et progrès, entre passé et avenir. Les valeurs principales prônées par le mouvement hip-hop sont la paix, le respect, le partage, la solidarité. La danse urbaine, comme son nom l'indique, est à la base une danse venant de la rue, avec des codes bien spécifiques, et différents styles qui se complètent et se distinguent. C'est une culture autodidacte, de l'improvisation et de la débrouille. La culture hip-hop a été beaucoup plus vite soutenue par les instances politiques et institutions culturelles dès ses débuts en France, contrairement à la Belgique qui est un peu à la traîne. Le mouvement hip-hop a généré une véritable activité économique, s'insérant sur le marché de l'offre et de l'emploi, que ce soit par l'industrie musicale et des clips vidéos, la création chorégraphique, les compétitions et l'enseignement de la danse, ou encore l'entrée du graffiti dans les galeries d'art.

## PARTIE II : L'artification de la danse urbaine

Après avoir abordé l'aspect historique de la danse urbaine, il est intéressant de se pencher sur des notions théoriques et des concepts sociologiques qui seront notamment utilisés dans cette recherche. Nous commencerons par la notion d'artification et ses différentes typologies, définie principalement par Roberta Shapiro. Ensuite, nous évoquerons les théories de la culture légitime et la culture populaire. Enfin, nous détaillerons les concepts d'institutionnalisation, de politiques culturelles et de professionnalisation, au sens large, mais surtout spécifiquement axé sur la danse et la Belgique francophone, avec un point de comparaison avec la France.

### 1. Artification

#### 1.1. Définitions

D'après Shapiro (2004b), le concept d'artification présuppose que l'art a une valeur supérieure. Entre le 17<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècle, il s'agissait de l'Académie, institution régulatrice, qui définissait ce qui était considéré comme de l'art ou non, qui était un artiste ou non, qui était un professionnel ou un amateur. Au 20<sup>e</sup> siècle, les instances de régulation, reconnaissance et de légitimation se multiplient. La frontière entre l'art et le non-art, et sa valeur, n'ont de cesse de se redéfinir. Ce n'est plus seulement l'Académie qui désigne ce qu'est l'art, mais de nombreuses personnes diversifiées (journalistes, collectionneurs, jurys, directeurs de galeries, commanditaires, politiciens, sociologues, marchands, etc.) engagées dans les processus d'artification. Tout ceci contribue à ce que les formes d'art soient de plus en plus variées et inattendues, et que le nombre d'artistes reconnus soient en augmentation. L'art serait donc l'expression et la réalisation du Soi profond dans l'espace public, et aurait des valeurs de singularité et d'authenticité.

Selon Shapiro (*ibid.*), l'artification est le passage, les processus de transformation du non-art en art. Plus concrètement, l'artification est un processus de changement en cours, au caractère multiple et dynamique, sous conditions d'émergence et de développement de l'art (Shapiro, 2019). Ce serait donc une « construction et le résultat de processus sociaux localisés dans le temps et dans l'espace » (*ibid.*, p. 265).

La transformation du non-art en art est décrit comme la transfiguration des personnes, des objets et de l'action, par des changements concrets et une modification du contenu et de la forme de l'activité artistique. Ce n'est pas une simple légitimation (Shapiro, 2004b). Heinich et Shapiro

(2012) ajoutent que la légitimation classe les œuvres d'art selon une culture haute et une culture basse, alors que l'artification est le processus préalable qui transforme le non-art en art. Sans artification, il n'y aurait pas de légitimation.

Shapiro (2004b) ajoute que l'artification se traduit par deux phénomènes, devenus les principaux combats des politiques culturelles : le premier étant en lien avec la démocratie culturelle, c'est-à-dire le droit à l'expression, où les frontières de l'art peuvent être transgressées ; et le deuxième en lien avec la démocratisation de la culture, où l'art consiste en un corpus d'œuvres légitimes qu'il faut enrichir et dont il faut favoriser l'accès au plus grand nombre.

Enfin, il serait finalement plus judicieux de s'interroger sur les processus et les circonstances dans lesquels l'art se produit et émerge plutôt que par sa définition. L'artification serait le résultat d'un changement social (Heinich et Shapiro, 2012).

## 1.2. Origines et typologies

D'après Shapiro et Heinich (2012), l'artification a de multiples origines, comme l'artisanat, l'industrie, les loisirs et le voyage, le divertissement, les arts visuels, le sport et les spectacles, la technique, la muséologie, ou encore la religion. Cela implique notamment la professionnalisation, l'intellectualisation de ces activités, les normes esthétiques, l'individualisation de la production des œuvres, leur originalité, et la nomination (la signature) de leurs créateurs, leur notoriété et leurs formations. Les œuvres sont évaluées et appréciées par leurs critères esthétiques. « L'artification s'accorde avec l'élévation sociale, la sophistication et la maturité des producteurs et des consommateurs, l'individualisation de la production, et l'avènement de l'auteur » (Heinich et Shapiro, 2012, p. 269).

La technique a souvent été considérée comme un obstacle à l'artification, mais la technique peut permettre des prouesses artistiques dans certains domaines, notamment si elle est rendue invisible (artisanat), ou si l'art s'émancipe des contraintes techniques (photographie) (*ibid.*).

Il y a quatre types d'artification : durable, partielle, continue et inaccessible. Nous retrouvons la durabilité dans les arts qui ont traversé les époques, par exemple la peinture, la littérature, la musique et la danse, qui ont lutté pour devenir autonomes, et dont leur statut d'art est incontesté dans le monde entier. L'artification partielle est une artification incomplète et qui ne semble pas se développer davantage, notamment pour des raisons techniques ou utilitaires, comme l'architecture par exemple. Ce sont également des métiers qui oscillent entre art et artisanat, entre art et industrie. Ou encore si la reconnaissance des œuvres est partielle, uniquement

reconnue par une certaine partie de la population. L'artification continue est le processus en cours de reconnaissance, et potentiellement presque achevé, comme l'art brut ou le *breakdance*. Et enfin, certains obstacles semblent infranchissables et l'artification inaccessible dans les conditions actuelles pour certaines activités comme la typographie, la gastronomie et l'œnologie, le jardinage ou la parfumerie (*ibid.*).

Roberta Shapiro (2004b) évoque notamment les processus de désartification et d'artification inaccomplie : dans le premier cas, des objets au départ considérés comme œuvres d'art reviennent à leur origine de simples objets par manque de reconnaissance et d'originalité ; dans le deuxième cas, des objets qui auraient pu devenir des œuvres d'art, mais qui ne le deviennent finalement pas par manque de diversification. Il peut y avoir aussi une certaine résistance à l'artification (*ibid.*), un réel refus d'être considéré comme artiste. Concernant la résistance à l'artification, Heinich et Shapiro (2012) précisent qu'elle peut être interne ou externe. Elle est interne si elle vient des artistes directement, au nom de valeurs, de solidarité entre pairs, de différenciation et de stratification sociale. Elle est externe si elle provient des institutions, au nom de la qualité, de la cohérence et des normes, ou encore des intérêts à défendre.

Shapiro (2004b) ajoute qu'il peut y avoir un processus d'artification de l'usage (utilisation), et une artification de l'objet en lui-même (qui est le plus courant).

### 1.3. Des critères ou processus d'artification

Les conditions favorables à la réalisation de l'artification sont généralement l'individualité de l'œuvre (qu'elle soit facilement transportable par exemple), l'autonomie du créateur, un réseau de coopération et d'organisation entre les auteurs, de nombreuses critiques positives qui permettent la visibilité des œuvres et des créateurs, le soutien des politiques gouvernementales et culturelles. Les conditions qui semblent, quant à elles, freiner la progression de l'artification sont le statut social inférieur des auteurs et du public, le caractère utilitaire d'un objet, la dépendance à la clientèle, les contraintes techniques ou encore les limites de la transportabilité (Heinich et Shapiro, 2012).

Selon Lenain (2019), il y aurait différents critères, qui ne doivent pas forcément être tous satisfaits, pour qu'il y ait passage à l'art. Shapiro (2019) précise qu'il y a une dizaine de processus qui permettent l'artification, qui peuvent être interprétés et varier.

#### a) Déplacement

Déplacer un objet, une production de son contexte et environnement initial fait qu'il peut être transformé, renommé en art, par exemple les *breakdancers* qui quittent la rue pour danser sur scène. Le déplacement évoque d'extraire un objet, un produit de son environnement quotidien pour le mettre dans un environnement jugé plus approprié artistiquement. Ces objets font donc partie en quelque sorte d'un patrimoine culturel, de la haute culture, et ayant une valeur artistique (*ibid.*).

#### b) Renommer

Le changement de nom ou de terme va souvent de pair avec le déplacement (*ibid.*). Selon Shapiro (2019) : « Les noms [...] sont des outils de reconnaissance culturelle » (p. 268). Être labellisé artiste, auteur ou créateur, fait partie du processus d'artification.

#### c) Remanier les classements

Shapiro (2019) détermine ce critère comme ceci :

*Au fil du temps, le breakdance a d'abord été considéré comme une conduite désordonnée, puis comme un jeu pour les enfants, puis comme une mode pour les adolescents, et maintenant comme une entreprise professionnelle : c'est à la fois un changement de catégorie et une élévation du classement social. — (p. 268).*

Le changement de classement d'une discipline ou d'une activité permet l'artification.

#### d) Changement organisationnel et institutionnel

Passer de l'individuel au collectif, de la discipline amateur, professionnelle à institutionnelle... Ces changements provoquent le passage du non-art en art (*ibid.*).

#### e) Différenciation des fonctions

L'individualisation du travail favorise notamment l'artification. Dans la danse, le chorégraphe semble plus important que les danseurs eux-mêmes. L'art est valorisé s'il est singulier, et si une figure fait office d'autorité (*ibid.*).

#### f) Consolidation normative et juridique

Les droits d'auteur notamment permettent d'affirmer qu'une musique par exemple est bien une œuvre d'art, un tribunal peut également décréter qu'un objet est en fait une sculpture, donc une

œuvre. Il faut donc pouvoir prouver aussi sa paternité sur une œuvre artistique d'un point de vue légal (*ibid.*).

#### g) Redéfinir le temps

Le passage et la définition du temps a également un impact sur le passage à l'art. Un spectacle de danse avec une mise en scène et un temps défini, ainsi que des conditions techniques, esthétiques et organisationnelles est très différent d'un show de danse dans la rue de quelques minutes. Le fait d'accepter et d'intégrer les conventions artistiques pour produire une œuvre, d'institutionnaliser celle-ci, participent à l'artification, et donc aux changements temporels de production. Une mise en scène de théâtre est une trace immatérielle d'une œuvre artistique et résistera pourtant au passage du temps, car de générations en générations, on en parlera encore (*ibid.*).

#### h) Formalisation esthétique

Innover ou adopter les normes esthétiques d'un art établi ou antécédent est une forme d'artification. Le *breakdance* en est un exemple (*ibid.*).

#### i) Patronage

Quand l'Académie décrète qui est un artiste et qui ne l'est pas (Shapiro, 2004b), quand les institutions culturelles et politiques ou les mécènes distribuent des subventions et des dotations, cela renforce ce qui est perçu comme art ou non, qui fait partie de l'élite (Shapiro, 2019).

#### j) Intellectualisation

Les biographies, critiques d'art, et l'histoire de l'art ont tendance à intensifier l'artification (*ibid.*). Le changement de vocabulaire pour désigner la danse hip-hop dans les médias en est l'une des illustrations (Shapiro, 2004a). La formation dans des écoles spécialisées, des universités ou des académies des beaux-arts, ainsi que des livres d'auteurs reconnus participent également à l'intellectualisation de l'art, et à ce qui fait autorité dans le domaine (Shapiro, 2019).

### 1.4. L'artification de la danse urbaine

Dans le cas précis de la danse urbaine, Shapiro (2004b) souligne qu'il s'agit d'une artification fragile, et en même temps d'une certaine résistance à l'artification. La danse hip-hop est reconnue comme discipline artistique, mais de manières différentes : certains directeurs et chorégraphes y voient un courant, un style particulier intégré dans la danse contemporaine ; des

danseurs et chorégraphes hip-hop, au contraire, voient un genre artistique bien spécifique qu'ils veulent promouvoir comme tel ; certains vont la décrire comme un genre spécifique, mais mineur et destiné aux jeunes ; d'autres décrivent la danse urbaine comme une pratique sportive amateur. Certains donc font la promotion de l'artification, et d'autres résistent à ce processus, que cela soit chez les danseurs ou les institutions culturelles.

Les processus d'artification de la danse hip-hop sont notamment le déplacement : cette discipline s'est déplacée de la rue à la scène. Mais également, le fait d'être renommée danse hip-hop, au même titre que la danse contemporaine, ou encore que le *breakdance* soit classé de différentes manières, allant d'une conduite désordonnée à une activité artistique et professionnelle en passant par une mode pour les jeunes. De plus, la danse hip-hop a notamment été soutenue et renforcée, surtout en France, par les institutions. Mais aussi, dans la danse, c'est le chorégraphe qui fait figure d'autorité et qui permet que son art, son œuvre soit valorisée. Ajoutons à cela que produire un spectacle de danse dans les conventions artistiques institutionnalisées prendra plus de temps que de réaliser un show dans la rue, et participe à l'artification de la danse urbaine. Enfin, le *breakdance* est une innovation esthétique qui a permis son artification (Shapiro, 2019).

## 2. Légimité – Culture légitime et culture populaire

### 2.1. Légitimation et artification

L'artification n'est pas la légitimation. L'artification serait une phase préalable (Heinich et Shapiro, 2012), où il y a passage du non-art en art, avant que cet art soit jugé légitime.

*L'artification d'un objet entraîne nécessairement la légitimation de cet objet. À l'inverse, la volonté de légitimer une pratique que l'on juge injustement dévalorisée peut, à son tour, déclencher un processus d'artification. [...] il demeure non seulement que l'artification et la légitimation sont des processus distincts, mais que la première, enracinée dans la matérialité, englobe la seconde.* — Heinich et Shapiro, 2012 (p. 266).

Quand on parle de culture légitime, on ne peut s'empêcher de parler de culture populaire. Car les théories des sociologues, notamment Weber et Bourdieu (Guillard & Sonnette, 2020), évoquent toutes une hiérarchie culturelle, dont la catégorisation passe par les milieux et acteurs sociaux (Pasquier, 2005). Ce qui diffère de l'artification qui est un processus de changement.

## 2.2. Culture légitime et culture populaire

Selon Bourdieu (2016), la culture légitime est la forme de culture socialement valorisée et considérée comme supérieure, et associée aux élites et aux classes sociales dominantes et privilégiées. Il s'agit de formes d'art, littérature, musique, etc. approuvées par les institutions culturelles, qui permettent de se distinguer socialement, et qui s'opposent à la culture populaire. La culture populaire est généralement associée aux classes sociales moins favorisées. Leur consommation de la culture est souvent influencée par des facteurs socio-économiques, et permet de créer leur propre capital culturel distinctif. Finalement, les individus adoptent des goûts et pratiques culturelles qui sont en accord avec leur position sociale et qui permettent de se distinguer des autres classes sociales.

Putnam (2000) met l'accent sur l'importance des réseaux sociaux, des interactions et des normes sociales dans le fonctionnement des communautés et leur consommation culturelle. Selon lui, les interactions sociales et la participation civique peuvent influencer la culture et les normes sociales au sein d'une société. Dans sa théorie, la culture légitime pourrait être vue comme un élément du capital social liant (*bonding social capital* : des liens étroits et forts existent au sein de groupes homogènes, tels que la famille ou les amis proches, et renforcent le sentiment d'appartenance et la solidarité au sein de ces groupes, et peuvent limiter les interactions avec des personnes extérieures au groupe), renforçant les liens au sein de certains groupes sociaux ou communautés qui partagent des valeurs culturelles communes. Ces interactions sociales et la participation civique sont motrices de cohésion sociale et de bien-être collectif, et s'opposent à la théorie de Bourdieu sur les distinctions culturelles et les formes de domination sociale. De plus, le *bridging social capital*, quant à lui, se rapporte aux connexions entre individus ou groupes sociaux différents, qui transcendent les frontières sociales, ethniques ou économiques, favorisant ainsi la diversité des perspectives et des ressources disponibles au sein d'une communauté.

Selon Adorno et Horkheimer (1974), l'industrie culturelle tend à produire des produits culturels standardisés et uniformisés, conçus pour plaire au plus grand nombre et générer des profits. Cette standardisation conduit à une homogénéisation de la culture, où les différences individuelles sont nivelées au profit d'une culture de masse uniforme. Les produits culturels fabriqués en série, tels que les films hollywoodiens, la musique populaire ou les émissions de télévision commerciales, sont conçus pour divertir plutôt que pour encourager une réflexion profonde. La culture de masse aliène les individus en les rendant passifs et en les privant de leur capacité à penser de manière critique. Plutôt que de remettre en question les inégalités et

les injustices de la société capitaliste, la culture de masse tend à légitimer et à naturaliser l'ordre social existant. L'industrie culturelle serait donc un outil de domination idéologique qui renforce les valeurs et les croyances de la société. Les formes culturelles qui étaient autrefois considérées comme élitistes et artistiques (provenant de la culture légitime), comme la musique classique ou le théâtre, sont souvent commercialisées et adaptées pour un public plus large, perdant ainsi leur caractère distinctif et leur valeur esthétique.

### 2.3. Danse urbaine et légitimité

Si l'on analyse la danse urbaine selon les perspectives de ces précédents concepts et sociologues, elle serait considérée de différentes manières.

Selon Bourdieu (2016), la danse urbaine serait classée dans la catégorie de la culture populaire, car émergeant principalement d'un milieu social défavorisé et associé à des groupes sociaux moins privilégiés. Elle serait considérée comme illégitime par les élites culturelles et les institutions artistiques établies. D'après Bourdieu (*ibid.*), la culture populaire a son propre capital culturel, et est valorisée au sein de sous-cultures ou communautés.

D'après la perspective de Putnam (2000), la danse urbaine pourrait être considérée comme un élément du *capital social bridging*. Elle offre une opportunité pour les individus de différents milieux sociaux et ethniques de se connecter et de partager une expérience culturelle commune. Les événements de danse urbaine, les cours et compétitions peuvent favoriser la création de liens sociaux et renforcer le tissu social au sein des communautés urbaines.

Enfin, selon la théorie d'Adorno et Horkheimer (1974), la danse urbaine pourrait être perçue aujourd'hui comme un produit de l'industrie culturelle, soumise à la standardisation et la commercialisation, et réduite à un produit de consommation de masse. La danse urbaine pourrait perdre son caractère authentique, notamment par la commercialisation de clips vidéos et chorégraphies, de publicités et événements sponsorisés.

## 3. Institutionnalisation

### 3.1. Définitions et opérationnalisation

D'après Faure (2004), l'institutionnalisation peut être définie comme le processus par lequel une pratique culturelle, artistique ou sociale, comme la danse hip-hop, est progressivement intégrée et reconnue par des structures et des institutions officielles, telles que les politiques culturelles publiques, les institutions socioculturelles et les circuits professionnels reconnus.

Il y a différents paramètres qui permettent l'institutionnalisation. Tout d'abord, il faut un processus de reconnaissance et d'intégration. Il s'agit du mécanisme par lequel une pratique, initialement marginale ou issue de groupes sociaux spécifiques, gagne en légitimité et obtient une reconnaissance officielle. Pour la danse hip-hop, cela a impliqué un encadrement institutionnel, des subventions et des formations professionnelles. Ils reçoivent notamment des soutiens financiers, des subsides et des opportunités de résidence de la part d'institutions culturelles, ce qui facilite la création et la diffusion de leurs œuvres. Concernant la professionnalisation, les danseurs et chorégraphes hip-hop passent d'une pratique amateur, souvent communautaire et compétitive, à une profession avec des standards, des formations et des carrières artistiques encadrées par des structures professionnelles (*ibid.*).

Ensuite, l'institutionnalisation peut créer une logique de dépendance entre les artistes et les institutions publiques. Elle peut aussi engendrer des conflits de valeurs, notamment entre les générations de danseurs. Les plus jeunes peuvent percevoir les anciens comme ayant trahi l'“esprit” originel du hip-hop en adoptant des pratiques institutionnalisées (*ibid.*).

Enfin, les danseurs qui bénéficient de cette institutionnalisation doivent souvent justifier leur parcours en reconnaissant l'aide reçue des institutions, tout en cherchant à conserver une image de self-made-man ou d'authenticité vis-à-vis de leurs pairs et du public (*ibid.*).

En résumé, Faure (2004) explique que l'institutionnalisation est un processus complexe où une pratique culturelle ou artistique est intégrée dans des cadres institutionnels officiels, entraînant à la fois des opportunités de professionnalisation et des tensions identitaires parmi les praticiens.

Calogirou (2007) complète en évoquant que cela conduit à un changement de perception et à une légitimation de cette forme d'art, ainsi qu'une reconnaissance légitime des danseurs qui accèdent à une certaine maturité artistique.

### *3.1.1. Reconnaissance par l'État et les pouvoirs publics, par les danseurs eux-mêmes, par les médias, et par les fédérations*

Le processus de reconnaissance et d'institutionnalisation se fait différemment selon les instances.

En France, la nomination de Mourad Merzouki à la tête du Centre Chorégraphique National de Créteil en 2009, et celle de Kader Attou en 2008 au CCN de La Rochelle, deux danseurs hip-hop, a permis d'ouvrir davantage les portes à leurs confrères et développer de nombreuses créations artistiques dans ces disciplines. Cela a également laissé place à une véritable

reconnaissance auprès des institutions et des pouvoirs publics, et aux jeunes danseurs et compagnies de bénéficier d'infrastructures et de conditions professionnelles pour créer (Psarolis, 2018). En Belgique, à notre connaissance, il n'y a aucun danseur hip-hop qui est ou a été à la tête d'une grande institution culturelle ou chorégraphique.

Dans notre pays, une poignée d'institutions (Lallemand, 2020), centres culturels, associations, centres chorégraphiques, théâtres, Maisons de Jeunes, accueillent, soutiennent et financent, dans une moindre mesure, des projets liés à la danse urbaine, que ce soient des cours, des ateliers et formations, des battles et concours chorégraphique, des événements et festivals, ou encore quelques créations artistiques.

La reconnaissance par les pairs est souvent à double tranchant. Pour certains, cela s'avère plus compliqué : « pendant longtemps, dans le milieu de la compétition break, c'était bizarre de voir quelqu'un se diriger vers autre chose », vers la création chorégraphique par exemple, nous explique Benoît Nieto Duran (2024, annexes 2 p.7). Mais pour d'autres, la reconnaissance du talent permet de se voir proposer des opportunités de spectacles et divers projets, comme le souligne Manu Di Martino (2024), et surtout si ce sont des *breakers*, qui, selon lui, est « la discipline la plus riche en termes de création de mouvements » (annexes 2 p.13). Dans tous les cas, selon Julien Carlier (2024, annexe 6 p.63), cela semble important que les danseurs soient reconnus autant par leurs pairs, que par des danseurs d'autres disciplines, mais aussi par les institutions et même la presse, et de se sentir appuyés dans leurs projets chorégraphiques.

D'après Shapiro (2004), si les médias évoquent le hip-hop dans des termes nobles, en première page de journal par exemple, ils participent au travail de construction et de valorisation de cette pratique artistique. Le fait que la presse prend la danse hip-hop au sérieux et lui attribue une valeur esthétique, cela joue donc un rôle dans l'élaboration de la qualité artistique de la danse urbaine et sa reconnaissance. « Si on publie un article sur le hip-hop, c'est que ça vaut la peine qu'on s'y intéresse » Shapiro, 2004 (p. 21).

Quelques fédérations de danse existent en Belgique, mais aucune n'est spécifiquement liée à la danse urbaine. Tout de même, ces organisations distinctes poursuivent des objectifs similaires et complémentaires. Le Réseau des Arts Chorégraphiques (RAC, s.d.) est une fédération professionnelle centrée sur la danse en FWB. Créée en 1997, elle joue un rôle crucial en tant que lieu d'échange et de réflexion, tout en défendant le secteur auprès des pouvoirs publics, notamment pour obtenir des soutiens financiers et politiques pour la création et la diffusion des œuvres chorégraphiques. L'Association Francophone des Écoles de Danse (AFED, 2024),

reconnue en 2022 comme une Fédération des Pratiques Artistiques en Amateur, soutient principalement les écoles de danse et les pratiques amateurs. Malgré la présence de 730 écoles et 160 000 élèves danseurs, ce secteur manque de ressources et de reconnaissance, se trouvant à l'intersection de la culture et du sport. La Fédération Wallonie-Bruxelles de Danse Sportive (FWBDS, s.d.) est reconnue par l'ADEPS et le ministère de la Culture et se concentre sur la danse sportive, assurant une formation de qualité et le soutien aux événements sportifs. La FWBDS est également responsable de la promotion du *Breaking* pour les Jeux Olympiques de 2024 à Paris. Enfin, la Belgian DanceSport Federation (BDSF, s.d.) opère au niveau national en coordination avec les fédérations régionales (FWBDS et DansSport Vlaanderen). Seule fédération reconnue internationalement et affiliée au Comité Olympique et Interfédéral Belge, ainsi qu'au World DanceSport Federation, elle promeut et développe la danse sportive en Belgique, organisant des championnats nationaux. En résumé, la RAC se concentre sur les enjeux artistiques et politiques de la danse chorégraphique, l'AFED sur le soutien des écoles et des pratiques amateurs, la FWBDS sur la danse sportive et sa reconnaissance officielle, et la BDSF sur la coordination et la promotion internationale de la danse sportive belge.

### 3.1.2. *Lien entre institutionnalisation et normes esthétiques*

Les normes esthétiques du hip-hop incluent divers aspects comme la musique, la danse, le graffiti et la mode. Ces normes sont influencées par des interactions sociales, des tendances médiatiques et des politiques culturelles (Milliot, 2006).

Les médias ont joué un rôle important dans la diffusion et la popularisation de l'esthétique hip-hop. Dès les années 1980, les performances publiques et médiatisées du hip-hop ont joué un rôle crucial dans la reconnaissance et l'adoption de ce mouvement par les jeunes. Par exemple, un jeune danseur de *breakdance* qui regardait des clips vidéos de danse à la télévision lui donnait envie de reproduire les mouvements observés. Cette influence médiatique a aidé à ancrer le hip-hop dans la culture populaire (*ibid.*).

L'intégration du hip-hop dans le patrimoine culturel français a eu des implications significatives tant sur le plan social qu'esthétique. Socialement, le hip-hop a permis aux jeunes des banlieues de se reconnaître et de s'exprimer à travers une culture qui résonnait avec leurs expériences et leurs réalités. Le hip-hop a permis ainsi une forme de réappropriation identitaire. Esthétiquement, le hip-hop a été perçu comme une continuation et une sublimation des mouvements corporels et des interactions sociales quotidiennes des jeunes, renforçant une logique relationnelle qui a structuré et propagé le mouvement (*ibid.*).

Les politiques culturelles ont également joué un rôle déterminant dans la reconnaissance et la légitimation des pratiques artistiques du hip-hop, mais également dans la formalisation des normes esthétiques, donnant au hip-hop une visibilité et une reconnaissance institutionnelle. Notamment en soutenant des projets artistiques et en intégrant le hip-hop dans des institutions culturelles (*ibid.*).

En résumé, les normes esthétiques dans le milieu hip-hop sont le résultat d'un processus complexe d'innovation artistique, de diffusion culturelle et d'interaction sociale, enrichi par les politiques culturelles et les dynamiques locales (*ibid.*).

### 3.2. Politiques culturelles et financements

#### 3.2.1. *Politiques culturelles : définition et panorama des structures décisionnelles en Belgique francophone*

Une politique culturelle est une action, ou une inaction, pour rendre la culture accessible, avec des leviers économiques (allouer des budgets et soutiens financiers), et des outils juridiques via les pouvoirs publics qui vont réguler, cadrer et financer la culture (Lowies, 2022).

En Belgique, ce sont les Communautés qui ont les matières culturelles comme pouvoir exclusif, mais les Régions, Provinces et Communes peuvent y participer dans certaines conditions et mesures (*ibid.*).

Le décret sur la nouvelle gouvernance culturelle voté en 2019<sup>4</sup>, concernant la Fédération Wallonie-Bruxelles (anciennement Communauté française), prévoit un système décisionnel à quatre niveaux, avec le Conseil Supérieur de la Culture, les Chambres de Concertation sectorielles, un Conseil de la Langue française, les Commissions d'avis, et enfin une Chambre de recours (Culture.be, s.d.) :

- Le Conseil Supérieur de la Culture est une instance transversale et intersectorielle qui supervise les autres institutions. Son rôle principal est d'exercer des fonctions de concertation, de consultation et de proposition en matière de politiques culturelles. Il donne des avis et recommandations sur les politiques culturelles, les projets de décrets et arrêtés, et sur leur évaluation, et conseille le Gouvernement et le Parlement au sujet de celles-ci (*ibid.*).

---

<sup>4</sup> Voir Figure 1, annexes 4 p.20

- Les Chambres de Concertation sectorielles exercent également des fonctions de concertation, de consultation et de proposition, mais concernant plus spécifiquement les politiques culturelles des différents secteurs, et rendent aussi des avis et recommandations sur les textes législatifs et réglementaires. La danse fait partie de la Chambre de Concertation des Arts Vivants (*ibid.*).
- Les Commissions d'avis analysent les dossiers individuels, comme les demandes de subventions ou les contrats-programmes, et émettent un avis motivé concernant les aides financières à allouer aux différentes structures culturelles. La danse fait partie également de la Commission d'avis des Arts Vivants (*ibid.*).
- Le Conseil de la Langue Française, des Langues régionales endogènes et des Politiques linguistiques émet des avis et recommandations concernant les lois, décrets et arrêtés concernant notre langue (*ibid.*).
- La Chambre de recours permet aux opérateurs culturels, qui se sentiraient lésés après une décision des Commissions d'avis, d'être entendus. Elle remet ensuite un avis motivé au Gouvernement concernant les recours qui ont été introduits auprès d'elle (*ibid.*).

Le ministre de la Culture prend les décisions et développent les lois en s'appuyant sur les avis émis par les différents Conseils et Commissions d'avis (Lowies, 2022).

L'Administration générale de la Culture, quant à elle, a pour mission de mettre en application et exécuter les décisions prises par le Ministère et de créer les conditions favorables pour le développement et l'accès aux diverses pratiques culturelles, artistiques et créatives chez le maximum de citoyens acteurs et consommateurs, notamment par un soutien financier, promotionnel, matériel et formatif (Culture.be, s.d.). La danse fait partie du Service Général de la Création Artistique (s.d.) qui réalise ces objectifs par l'octroi de subventions, par la publication de documents de référence et par la création d'outils promotionnels. Ce service a également comme mission de promouvoir la diffusion d'œuvres relevant des Arts de la Scène et des Arts Plastiques, notamment par le biais de programmes de subventions et par la coorganisation d'évènements.

L'Autorité fédérale s'occupe notamment des politiques culturelles concernant le statut d'artiste et la Sécurité sociale, la propriété intellectuelle et les droits d'auteur, la fiscalité et les taxes des productions artistiques (Lowies, 2022).

### 3.2.2. *Spécificités du hip-hop et de la danse en FWB*

Contrairement à la France que l'on abordera dans le point suivant, la Belgique n'a pas eu de véritable politique culturelle en matière de culture hip-hop.

Les politiques culturelles actuelles en Belgique francophone sont les héritières du modèle instauré dans les années 60-70. À cette époque, l'idée était d'élargir la définition de la culture pour inclure non seulement les cultures populaires, mais aussi les expressions culturelles des travailleurs et des luttes sociales. C'est ainsi que les politiques culturelles ont commencé à reconnaître et à subventionner les mouvements associatifs, souvent proches du parti socialiste et de la démocratie chrétienne, et notamment à travers des politiques d'éducation permanente. Ces politiques de démocratisation de la culture s'inscrivaient dans une logique redistributive de l'État social, et les institutions culturelles ont été décentralisées géographiquement pour éviter une concentration dans les grandes villes et favoriser une dispersion dans tout le pays. Ces politiques visaient à reconnaître les cultures méprisées, populaires, minoritaires (comme les cultures dialectales) et ouvrières. Elles étaient influencées par le modèle fordiste de la société industrielle, où le conflit social et l'émancipation culturelle étaient principalement vus à travers le prisme de la lutte des classes et de l'imaginaire ouvrier. En même temps, le domaine de l'art était souvent perçu avec méfiance en raison de son potentiel de domination symbolique. Cela signifie qu'il y avait peu d'ouverture ou de soutien pour les nouvelles formes de culture urbaine, un concept qui commençait tout juste à émerger à cette époque (Genard, 2014).

C'est à cette époque-là, d'après Alain Lapiower (Vallet, 2012), tout comme les associations socioculturelles françaises, que les Maisons de Jeunes et les structures de l'éducation permanente, ainsi que les associations comme Lezarts Urbains<sup>5</sup>, ont été les premières à soutenir le mouvement hip-hop.

Cependant, dans la réalité actuelle, ces politiques, qui étaient de base très volontaristes et idéalistes, visant à encourager la participation culturelle des populations socialement défavorisées, n'ont pas réussi à atteindre leurs cibles, ou trop peu. Ces politiques, censées être ouvertes aux pratiques culturelles marginalisées, n'ont pas réussi à intégrer et à développer les nouvelles formes culturelles des groupes sociaux défavorisés : les cultures urbaines ne trouvant pas de reconnaissance ou de soutien adéquats dans les pouvoirs publics (Genard, 2014).

---

<sup>5</sup> Au départ, la Fondation Jacques Gueux est née en 1977, à la suite des luttes sociales de 1900, puis devenue et renommée Lezarts Urbains en 2004 – Source : *HISTORIQUE*. (s. d.). Lezarts Urbains. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://www.lezarts-urbains.be/fr/historique>

Petit à petit jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, le rôle de l'État va s'affaiblir en matière culturelle pour abandonner son rôle central volontariste afin d'agir plutôt comme une instance régulatrice, ce qui va notamment renforcer la concurrence entre les grandes villes, et qui orientera les politiques culturelles vers un processus de territorialisation. Ces politiques vont donc devoir également penser aux enjeux économiques et sociaux, et aux questions d'emploi, d'attractivité, de tourisme, d'intégration... ce qui malheureusement jouera souvent en défaveur de la culture. « En contexte de crise économique et de pénurie d'emploi, il deviendra de plus en plus difficile de penser les politiques culturelles indépendamment de leur impact économique » (*ibid.*, p. 18).

Malgré tout, dans les années 90-2000, les premiers projets de créations chorégraphiques sont soutenus par quelques institutions (Lapiower, 2018) et Sandrine Mathevon (Psarolis, 2018) précise qu'il s'agit d'initiatives individuelles soutenues par certains directeurs de centres et lieux culturels.

De ce fait, le secteur privé deviendra un acteur de plus en plus important dans le milieu culturel. Et les pouvoirs publics vont perdre leur position de quasi-monopole, et ne pourront fonctionner uniquement comme opérateur de régulation d'un marché culturel dominé par le secteur privé. Les acteurs culturels liés directement aux politiques publiques (comme les centres culturels) seront privés de leur situation de force et se retrouveront en concurrence face aux acteurs de la culture marchande, comme les créateurs d'événements, les managers et entrepreneurs culturels... (Genard, 2014).

Avec le concept des villes créatives qui apparaît dans les années 2000, où l'attractivité des grandes villes se conjugue avec une consommation de plus en plus esthétisée, devenue également une pratique économique, mais aussi culturelle, les politiques culturelles ne sont donc plus des politiques de l'offre, mais de la demande, elles doivent alors répondre aux attentes de publics potentiels qu'il s'agit d'attirer. Mais avec ce type de politique d'attractivité, il y a un risque de décalage entre les formes culturelles développées pour la ville créative et les formes émergentes d'expressivité urbaine. Le public visé par cette ville créative n'est pas celui des populations délaissées, et les politiques de la ville risquent fortement de favoriser certaines formes de cultures et d'arts urbains et d'en reléguer d'autres (*ibid.*).

Il faudra attendre les années 2000 pour que certains *crews* obtiennent une petite reconnaissance des pouvoirs publics (Faure & Garcia, 2008), et 2008 pour qu'un décret du ministère de la Culture soit publié reconnaissant le hip-hop et ses acteurs comme légitimes et puissent bénéficier de soutiens financiers et de subventions (Lapiower et Van der Hoeven, 2018).

Malheureusement les institutions restent assez frileuses face au mouvement hip-hop, encore aujourd'hui, il n'y a que quelques lieux culturels qui veuillent bien les accueillir et les soutenir selon Lapiower (2018) et Lallemand (2020).

À l'heure actuelle, il n'y a toujours aucune réelle politique culturelle développée pour soutenir la culture hip-hop. Les soutiens dépendent des départements artistiques (danse, musique ou arts plastiques) et il n'y a pas de département spécifique pour soutenir cette culture aux multiples facettes. De plus, seules certaines villes et communes tentent d'appuyer et de financer certains projets dans les limites de leurs budgets. Mais encore une fois, c'est au bon vouloir d'une personnalité sensibilisée à cette culture, et il suffit d'un changement de direction pour devoir tout recommencer. « L'impression d'une aide qui repose sur la sensibilité personnelle à la culture urbaine des responsables institutionnels au lieu d'émaner de stratégies globales et de réelles politiques culturelles » (Communauté des danseurs urbains francophones de Belgique, 2019, p. 6).

Selon la Communauté des danseurs urbains francophones de Belgique (*ibid.*), la politique culturelle du hip-hop en FWB repose sur un saupoudrage des moyens et budgets pour tenter de satisfaire quelques associations dans leurs projets et sur une vision à court terme, sans réelle ligne directrice ou vision d'ensemble. Les associations n'ont donc pas véritablement les moyens de faire les choses correctement et s'essouffent toutes après quelques années. Il y aurait également une certaine déconnexion des besoins et réalités de la communauté urbaine de la part des institutions. Et les danseurs ne sachant rarement vers qui se tourner pour obtenir des informations ou du soutien, étant donné l'hypersegmentation politique belge. Enfin, le manque de réactivité et de flexibilité des institutions, et un certain élitisme et une inaccessibilité de celles-ci, empêchent de créer du lien entre les institutions et les danseurs au bénéfice du développement de véritables politiques culturelles.

D'après Genard (2014), qui confirme les propos précédents :

*Les demandes que pouvaient adresser les acteurs de ces cultures urbaines aux pouvoirs publics s'accordaient souvent mal aux logiques administratives actuellement dominantes. C'est ainsi qu'à des attentes exprimées de rapidité réactive s'opposait la longueur des procédures administratives, ou encore qu'à des besoins de mise à disposition d'infrastructures éphémères (pour assurer des répétitions, organiser des événements...) s'opposaient des formes de subventionnement privilégiant plutôt des reconnaissances institutionnelles tablant sur le long terme. — (p. 14).*

De plus, les rares projets de décrets et politiques culturelles concernant spécialement la danse urbaine mettent beaucoup de temps à être mis en application. Par exemple, un décret existe depuis 1999 pour développer et organiser l'enseignement supérieur des pratiques artistiques (Lambert et Meurrens, 2023), et c'est seulement sur ces dernières années qu'un Bachelier (Télésambre, 2024) et un Master en Danse (RTBF, 2021) seront créés.

Suivant Lambert et Meurrens (2023), les politiques culturelles devraient, dans les années à venir, intégrer la danse dans le système éducatif, développer la formation pédagogique et les agrégations pour devenir professeur de danse (par exemple), soutenir la recherche, renforcer la professionnalisation des artistes en veillant à la conformité du statut d'artiste et des conditions de travail, développer l'accompagnement professionnel et soutenir les nouvelles générations, élargir la diffusion de la danse en assurant la visibilité et la représentation de la diversité des styles de danse, développer une véritable politique territoriale de diffusion et soutenir la diffusion à l'international, et enfin structurer et renforcer le réseau global du secteur de la danse. Cependant, c'est au Ministère de suivre ou non ces recommandations.

### *3.2.3. Comparaison avec les politiques culturelles du hip-hop en France*

Dès son arrivée dans les années 80 en France, le hip-hop fait objet de l'intervention publique, il devient une ressource, pour les autorités politiques, pour traiter les problèmes sociaux des quartiers populaires. Au départ, il s'agit de projets relativement indépendants les uns des autres, mais dans les années 90, une véritable politique culturelle se définit, notamment par des programmes nationaux, touchant principalement les jeunes des banlieues. C'est une réelle politique de la ville qui est mise en place, où « les pouvoirs publics misent sur la culture hip-hop pour qu'elle devienne le support du traitement des problèmes sociaux, précisément parce qu'elle en est issue » (Lafargue de Grangeneuve, 2008, p. 223).

La démocratie culturelle est la raison des politiques du hip-hop. Il s'agit de reconnaître toutes les cultures, spécifiquement les cultures venant de groupes sociaux dominés, et de mettre en valeur les pratiques culturelles afin de favoriser l'intégration sociale de ces populations. Les politiques publiques soutiennent donc ces formes d'expression afin de permettre à ces groupes de se construire une identité positive (*ibid.*).

Les acteurs publics et associatifs, ainsi que les structures de l'animation socioculturelle, se sont fortement mobilisés dans le développement de la culture hip-hop. De nombreux militants et agents administratifs et ministériels ont également défendu la politique de la ville, et par la même occasion la culture hip-hop. L'importance accordée au hip-hop dans la politique de la

ville est le fruit du croisement d'un volontarisme politique et d'associations culturelles militantes. Par leur pouvoir de médiation, certains acteurs publics ont été convaincus de miser sur la culture hip-hop (*ibid.*).

Les structures d'animation socioculturelle jouent un rôle de tremplin pour les danseurs hip-hop qui peuvent accéder aux politiques culturelles plus classiques, aux financements et subventions, et aux équipements culturels du centre-ville. Cela leur permet de se déplacer vers le haut de la hiérarchie culturelle, et de prendre de la valeur artistique, d'être reconnus par ses pairs, et par les institutions, mais aussi de toucher un nouveau public (*ibid.*).

Les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) sont au cœur des politiques culturelles locales, car elles détiennent une part importante du pouvoir de labellisation et de consécration des artistes ; elles sont donc souvent en position de force, et leurs décisions ont un impact considérable sur tous les acteurs culturels. C'est dans les années 90 que grâce à certains de leurs membres qui s'engagent personnellement pour la culture hip-hop, les DRAC permettent une véritable reconnaissance artistique du hip-hop. Cependant, pour être reconnu, le hip-hop se doit d'adopter les codes des disciplines artistiques plus classiques (*ibid.*).

Dans les années 2000 à aujourd'hui, il n'est pas évident de trouver des sources fiables concernant le développement des politiques culturelles françaises pour la culture hip-hop. Mais il semble que les municipalités continuent de développer leurs politiques et de renforcer leur soutien envers cette culture. Par exemple, afin d'ajouter au soutien qu'elle offre aux cultures urbaines depuis 2002, la Ville de Lille a ouvert en 2014 le Flow (s.d.), le premier centre totalement consacré aux cultures urbaines en France. Le CentQuatre à Paris, ouvert en 2008, est un établissement public de coopération culturelle (Wikipédia, 2024), que fréquentent de nombreux danseurs urbains notamment. Ou encore La Place (2022) à Paris, centre culturel hip-hop créé en 2016. La nomination de danseurs hip-hop à la tête des Centres Chorégraphiques Nationaux permet également une grande reconnaissance de cette culture auprès des institutions publiques et de prolonger les politiques culturelles en faveur de celle-ci (Psarolis, 2018). Ce type d'initiatives n'étant définitivement pas développé en Belgique.

### 3.3. Financements des politiques culturelles en FWB

Entre 2011 et 2022, le budget global de la culture (s.d.) a augmenté de 275.005.408 € à 446.064.070 €, et a pratiquement doublé en une dizaine d'années<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Voir Figure 2, annexes 4 p.21

Le Secteur des Arts de la Scène, quant à lui, est passé de 90.276.745 € à 117.299.997 € entre 2011 et 2022<sup>7</sup>.

Quand on compare la répartition des budgets culturels selon les provinces, on constate qu'il y a une plus grande concentration sur les régions du Hainaut, de Liège et de Bruxelles-Capitale, et que les moins rétribués sont la région du Luxembourg, et les provinces de Namur et du Brabant Wallon sont au coude à coude selon les domaines artistiques et culturels<sup>8</sup>.

### *3.3.1. Financements du secteur de la danse*

Il y a trois types de politiques budgétaires en FWB (Lowies, 2022) :

- Les subventions pluriannuelles, telles que les conventions et contrats-programmes qui ont une durée de cinq ans
- Les subventions ponctuelles, comme les appels à projets
- Les emplois subventionnés dans certains domaines culturels (l'enseignement par exemple)

La danse est concernée principalement par les subventions pluriannuelles et ponctuelles.

Au début des années 90, Charleroi Danse, née du Plan K et des Ballets de Wallonie, disposait de plus de 90% du budget ministériel dédié à la danse. Le Réseau des Arts Chorégraphiques (RAC) est né pour contester ce monopole. Depuis le début des années 2000, on assiste à un rééquilibrage progressif de la politique de la danse à travers une déconcentration accrue de ressources vers d'autres opérateurs afin de tenter de décourager le rôle de ministère bis que tout le monde condamnait (Meurrens, 2024).

En 2002, il y avait 11 compagnies artistiques (tous styles de danse confondus) pour un budget médian de 125.000 €. En 2022, il y avait 25 compagnies, pour un budget moyen de 66.723 € chacune. L'on constate donc que les compagnies sont beaucoup plus nombreuses, mais les moyens financiers beaucoup plus faibles. Alors que le nombre de représentations et de spectateurs ont augmenté de 90 et 91% en 3 ans (Lambert et Meurrens, 2023).

Tous les cinq ans, la Fédération Wallonie-Bruxelles redessine les budgets et subventions alloués aux différents opérateurs culturels et artistiques et acceptent ou non les différents contrats-

---

<sup>7</sup> Voir Figure 3, annexes 4 p.22

<sup>8</sup> Voir Figure 4 et Figure 5, annexes 4 p. 23-24

programmes proposés. Concernant le secteur de la danse, voici ce qu'il en est pour les années 2024-2028 (Meurrens, 2024) :

- Le secteur de la danse correspond à 4,8% du budget total des Arts de la Scène, le théâtre ayant la majorité du budget avec 23,8%
- Charleroi Danse passe de 43% à 47% de moyens pour renforcer sa présence dans le secteur de la danse en Wallonie
- Les Brigittines, lieu de création très faiblement soutenu par la FWB les années précédentes, se voit doubler son budget
- Les budgets alloués aux compagnies baissent de 9%
- Sur 19 compagnies soutenues, seules deux sont dédiées aux danses urbaines, et heureusement, elles voient leur soutien augmenter considérablement (Abis et No Way Back)
- Une nouvelle structure de service liée à la danse hip-hop (Get Down) est soutenue à hauteur de 50.000 €

Globalement, nous pouvons constater que le secteur de la danse se développe considérablement, alors que malheureusement les financements eux diminuent drastiquement. À quelque chose de malheur est bon, les danses urbaines sont davantage soutenues ces dernières années.

## 4. Professionnalisation

### 4.1. Définitions, critères de professionnalisation et enjeux

Selon les sociologues, la professionnalisation est généralement synonyme de formations spécialisées et qualifiantes permettant d'obtenir des diplômes et des certificats et fournissant les compétences et connaissances nécessaires pour exercer sa profession (Calhoun et Moore, 1971). Les professions sont également encadrées par des organisations qui en régulent l'accès et définissent les normes (Seron et Freidson, 2002). Et enfin, le travail est souvent gage de reconnaissance, de valorisation et de légitimité (Tolbert et Abbott, 1990).

La professionnalisation des danseurs hip-hop désigne le processus par lequel les danseurs acquièrent les compétences, les connaissances et les réseaux nécessaires pour évoluer de manière stable et reconnue dans le monde professionnel de la danse. Ce processus implique une transition de pratiques souvent autodidactes et informelles vers des structures de formation plus formelles et régulées, où les danseurs peuvent obtenir des diplômes et suivre des formations spécialisées (Djakouane et Jésus, 2021).

Elle associe différents paramètres, comme l'institutionnalisation et la formation avec laquelle les danseurs intègrent progressivement des structures institutionnelles comme les conservatoires et les écoles de danse, où des programmes spécifiques sont développés combinant formation artistique et pédagogique, et permettant aux danseurs de se préparer à diverses carrières dans l'enseignement et la création scénique. Ces formations peuvent inclure également des modules sur la gestion de carrière, la comptabilité, et le droit des contrats, préparant les danseurs à gérer leur profession de manière autonome (*ibid.*).

Cependant, selon Apprill et Djakouane (2007), les structures d'enseignement de la danse hip-hop au départ sont majoritairement des structures d'éducation populaire, comme les Maisons de Jeunes ou centres sociaux, qui relèvent de l'animation socioculturelle et des loisirs, ce qui limite leur autonomie financière et professionnelle.

De plus, les danseurs hip-hop doivent souvent embrasser une pluriactivité, une certaine polyvalence, naviguant entre performances scéniques, battles, enseignement et prestations commerciales, une caractéristique clé de leur parcours professionnel. Ils doivent aussi montrer une ouverture à différentes esthétiques chorégraphiques pour être plus attractifs (Djakouane et Jésus, 2021).

Les nouvelles opportunités de revenus et de visibilité par l'essor des battles, des spectacles et des collaborations avec les industries culturelles (publicité, cinéma, télévision) permettent le développement de la professionnalisation des danseurs. Tout comme l'intégration dans des réseaux professionnels diversifiés du secteur public et privé, ou encore le fait d'être formés en tant qu'artiste chorégraphe et pédagogue, une innovation spécifique au hip-hop, ce qui facilite leur entrée sur le marché de la danse (*ibid.*).

Malheureusement, il y a tout de même une certaine confusion et dualité entre le métier de danseur et de professeur de danse, avec des attentes différentes entre les deux rôles, et où les formations institutionnelles valorisent prioritairement la création et la figure du chorégraphe plutôt que le métier de professeur (Apprill et Djakouane, 2007).

L'on ne peut évoquer la professionnalisation des danseurs sans aborder l'émancipation et la reconnaissance. L'émancipation est un processus dynamique d'affranchissement qui peut être juridique ou politique, individuel et collectif. Le choix de la danse hip-hop par les jeunes des quartiers comme voie d'émancipation permet à certains de passer des rues à la scène internationale. Les exemples de réussite, comme les parcours emblématiques de Kader Attou et Mourad Merzouki, partant des quartiers pour atteindre des positions de prestige dans le

monde de la danse, incarnent l'émancipation par l'art. La reconnaissance artistique, aux niveaux social, culturel et institutionnel, est une étape cruciale vers l'émancipation, renversant les stigmates sociaux (Langar, 2021). Tout de même, l'on peut souligner que pour certains danseurs, il est difficile de se sentir légitime et reconnu par leurs pairs. Comme nous l'explique Julien Carlier (2024, annexe 6 p.63) qui peut se sentir parfois illégitime face à des danseurs ayant davantage de bases et de techniques, lui qui s'est formé de manière autodidacte.

Cependant, certains obstacles peuvent entraver leur professionnalisation. Les danseurs doivent naviguer entre différents espaces de travail hétérogènes, ce qui peut rendre leur carrière instable et fragmentée. La nécessité de maintenir un corps performant et en bonne santé est exacerbée par la pluriactivité et la nature souvent précaire des missions. Les danseurs doivent apprendre à gérer leur corps comme un outil de travail essentiel, sans droit à l'erreur ou à la défaillance. Enfin, ils font face à des injonctions à se spécialiser, ce qui peut limiter leur flexibilité et leur capacité à naviguer entre différents types de performances et d'enseignements (Djakouane et Jésus, 2021). Apprill et Djakouane (2007) ajoutent que les employeurs recherchent souvent des personnes recommandées par des institutions de référence, et que malheureusement dans le milieu hip-hop, il y a une certaine absence de réglementation stricte et que les danseurs dépendent, par ailleurs, de ces recommandations institutionnelles.

Les enjeux de se professionnaliser pour les danseurs sont notamment d'être autonomes vis-à-vis des institutions publiques et des autres styles de danse, et de trouver un équilibre entre leur identité spécifique au hip-hop et leur intégration dans un contexte artistique plus large. Mais c'est également d'accéder à des emplois mieux structurés et reconnus où le travail informel et non déclaré reste prépondérant dans la danse hip-hop. Les réseaux professionnels jouent un rôle crucial dans la carrière des danseurs hip-hop en raison de la faible institutionnalisation de ce domaine et garantiraient une certaine longévité de leur profession. Et bien sûr, l'interaction croissante entre le secteur privé et public pourrait offrir de nouvelles opportunités de professionnalisation pour les danseurs hip-hop. L'enjeu réside dans la capacité à naviguer entre ces deux univers tout en bénéficiant des avantages de chacun (Djakouane et Jésus, 2021).

#### 4.2. Bref historique sur les débuts de la professionnalisation des danseurs en Belgique et en France

En Belgique, la première école de danse pour se professionnaliser dans ce domaine naît dans les années 70. Maurice Béjart crée *Mudra*, avec le soutien du Théâtre royal de La Monnaie, un centre de perfectionnement et de recherches des interprètes du spectacle, où les élèves se

forment à la danse classique et moderne, mais aussi au théâtre, au chant, ou encore au yoga. En 1977, cette école sera également soutenue et reconnue par l'UNESCO. À la suite d'un conflit avec le directeur de La Monnaie et de son principal soutien financier, l'école fermera définitivement ses portes en 1988 (Psarolis, 2016).

Selon Kauffmann et al. (2002), les premières formations professionnelles en danse hip-hop sont apparues en France dans les années 1990. Les puissances publiques, que ce soit au niveau local, départemental, régional ou national, et que ce soit via les ministères, les équipements culturels ou les organismes parapublics, ont joué clairement un rôle déterminant dans le développement de ces formations et dans leur institutionnalisation. Les festivals ont également joué un rôle important, car ils proposent presque tous des ateliers et masterclasses en danse hip-hop. La forte augmentation récente des cours de danse hip-hop proposés par les compagnies ou les écoles privées ont contribué au développement de la formation.

En France, un diplôme d'État existe depuis 1989 pour pouvoir enseigner la danse dans le jazz, le classique et le contemporain. Mais depuis 2024, un projet de loi vise à élargir à toutes les disciplines, dont les danses urbaines (Paquier, 2024). Depuis de nombreuses années, tant les danseurs que les représentants des pouvoirs publics ont soulevé la question du diplôme pour être professeur de danse, sujet controversé dans le milieu hip-hop et objet de nombreuses interrogations au sein du gouvernement. Au sein des ministères, il y a un vrai problème juridique, c'est-à-dire que lorsque l'État fournit des fonds publics à un organisme pour qu'il finance une formation, il doit pouvoir vérifier que la formation est efficace et à la hauteur, sinon « nous payons n'importe qui pour faire n'importe quoi » (Kauffmann et al., 2002, p.53). De leur côté, de nombreux danseurs hip-hop se plaignent d'être payés pour “animer” tout en “transmettant” les fondamentaux d'une discipline. Être payé en tant qu'enseignant au lieu d'animateur signifie que le salaire pourrait doubler ou tripler. Le diplôme d'État est vu par les danseurs hip-hop comme de la récupération, de l'enfermement et de l'emprisonnement du mouvement (*ibid.*). Encore aujourd'hui, l'inquiétude règne. Plusieurs députés craignent une gentrification et une stigmatisation de certains professeurs venant des milieux populaires, qui se verront obligés de passer leur diplôme alors qu'ils n'ont pas forcément le temps ou les moyens pour le faire. Les danseurs hip-hop critiquent également ce système alors que l'enseignement de ces disciplines venant de la rue s'est toujours fait sans diplôme et sans les institutions qui ne les connaissent pas et les stigmatisent (Paquier, 2024).

### Notions à retenir :

L'artification, c'est le passage du non-art en art, et c'est le résultat de processus sociaux, de changements concrets liés aux personnes, aux objets, au contenu et à la forme de l'activité artistique. Il y a différents critères et paramètres qui permettent l'artification. C'est un processus qui se déroule avant que cet art soit considéré comme légitime ou non.

La légitimité est définie différemment selon les sociologues. Elle opposera les classes sociales dominantes et populaires et le « bon goût », elle tirera son origine de l'influence des interactions sociales dans le partage des valeurs et intérêts culturels, ou encore de la culture de masse et l'industrialisation.

L'institutionnalisation est un mécanisme par lequel une pratique artistique est reconnue comme légitime et officielle, notamment par l'intégration dans des institutions socioculturelles subventionnées, par des politiques culturelles et des financements, et par des circuits professionnels. Cela entraîne généralement des opportunités, mais aussi des tensions identitaires et des conflits de valeurs pour les praticiens, ainsi qu'une logique de dépendance entre les artistes et les institutions. Une politique culturelle est une action, ou une inaction, pour rendre la culture accessible par des leviers économiques et juridiques. La professionnalisation est un savant mélange de compétences, de connaissances et de réseautage afin d'évoluer dans le monde professionnel. Elle permet une certaine reconnaissance de ses pairs et des institutions ainsi que l'émancipation individuelle. Elle ouvre les portes à de nouvelles opportunités de revenus et de visibilité.

Ces quatre notions ne vont pas l'une sans l'autre et seront les principes fondamentaux pour cette recherche.

## **PARTIE III : Construction du modèle d'analyse**

Maintenant que nous avons dressé le panorama historique des danses urbaines, et que nous avons évoqué différents concepts qui nous permettent de mieux comprendre le sujet de ce mémoire, il s'agit de se pencher sur ce que nous allons analyser dans cette recherche en partant de la question de départ, de la problématique et de nos hypothèses.

### **1. Objet de la recherche et problématique**

Ce qui est étudié dans ce mémoire, c'est l'artification de la danse urbaine et ses conséquences en Fédération Wallonie-Bruxelles. Je suis arrivée à vouloir évoquer ce sujet, premièrement par mon expérience professionnelle. En effet, j'ai travaillé pendant un peu plus de cinq ans et demi dans le secteur des danses urbaines, plus spécifiquement dans une école de danse à Charleroi. Mais avant cela, j'ai effectué un stage durant mon bachelier aux Rex Nouméa, en Nouvelle-Calédonie, une structure socioculturelle axée sur les cultures urbaines et les cultures numériques. C'est ainsi que j'ai découvert ce milieu, que je ne connaissais pas auparavant, et que je m'y suis fortement intéressée au fil du temps. Je me suis rendu compte que c'était un milieu souvent méconnu par les non-initiés, victime de clichés et stéréotypes colportés par les clips vidéos et l'industrie musicale commerciale. Pourtant, c'est une culture riche, riche d'une histoire, riche de diversités. J'ai également pu observer, du fait de mon expérience et les rencontres que j'ai pu y faire, qu'en Belgique, nous avons un train de retard sur la France, et même parfois la Wallonie par rapport à la Flandre, notamment d'un point de vue des politiques culturelles et de l'évolution de cette culture, concernant le développement de créations chorégraphiques, d'événements, et sa place dans les institutions culturelles.

C'est pour cela que j'ai voulu m'interroger sur ce sujet dans cette analyse, pour mieux comprendre comment la danse urbaine, la discipline que je connais le mieux, s'est artifiée au fil du temps, comment elle a évolué, par quels processus, et surtout comment elle est passée de la rue à la scène et comment elle a intégré des créations chorégraphiques et des institutions culturelles.

En effectuant mes premières recherches pour préparer mon mémoire, je me suis également rendu compte qu'il y avait peu de sources scientifiques et sociologiques concernant ce sujet en Belgique francophone, contrairement à la France. Je voulais donc mettre ma pierre à l'édifice et contribuer, à ma manière et sans prétention aucune, aux recherches dans ce domaine.

Ma problématique est donc la suivante : Comment l’artification de la danse urbaine s’est-elle produite en Fédération Wallonie-Bruxelles entre les années 80 à nos jours, par quels processus et quelles en sont les conséquences dans le domaine de la création chorégraphique ?

Il me semble intéressant d’étudier ce sujet par l’analyse des spectacles et de la création artistique. Car les spectacles sont l’objet, la trace la plus visible et perceptible du résultat de l’existence des danseurs urbains, puisqu’ils se rassemblent pour créer une chorégraphie, une œuvre d’art en quelque sorte. Et que nous pouvons en trouver des traces physiques ou numériques. Et cela voudrait dire également que les danseurs ont abouti à un projet défini et véritablement professionnel et institutionnel, et permettrait de déterminer leur reconnaissance et leur valeur dans le milieu de l’art et de la culture.

Cette problématique est claire et précise puisque bien définie. L’objectif principal étant de comprendre l’évolution et les processus qui ont mené la danse hip-hop a passé de la rue à la scène et à devenir un art à part entière. Ce sujet permettra de contribuer de manière significative à la recherche dans ce domaine, car il y a peu de ressources existantes qui permettent de faire un état des lieux précis sur l’évolution de la danse urbaine au niveau institutionnel et professionnel en Belgique. Il s’agit d’explorer un nouvel aspect en se basant sur la littérature existante. L’accès aux données de spectacles et ma connaissance du milieu permettent de rendre cette recherche faisable. Enfin, cette recherche est délimitée à la Fédération Wallonie-Bruxelles et se focalise sur un aspect bien précis.

## 2. Cadre théorique et hypothèses

La théorie de l’artification de Roberta Shapiro sera un des éléments essentiels de cette recherche, puisqu’il s’agira de comprendre et d’analyser les processus sociaux et les changements qui auront permis le passage du non-art en art concernant la danse urbaine.

Ce sont principalement les concepts de professionnalisation et d’institutionnalisation, en tant que processus sociaux, qui seront utilisés pour tenter de répondre à notre problématique.

Concernant la professionnalisation, il s’agira de l’utiliser dans ses dimensions de formations et d’opportunités. Les différents indicateurs seront si les formations ont été réalisées dans des écoles et des établissements reconnus, ou si la formation a été effectuée de manière autodidacte. Pour les opportunités, l’indicateur principal sera son évolution positive ou négative, et si les danseurs se voient offrir ou refuser des opportunités professionnelles.

En ce qui concerne l'institutionnalisation, ses dimensions principales seront les institutions culturelles, les politiques culturelles et les financements. Quelles institutions culturelles accueillent des danseurs urbains ? Est-ce que leur intégration est facilitée ou non, est-ce qu'ils sont pris au sérieux, sont reconnus en tant qu'artistes ? Est-ce que des créations chorégraphiques en danse hip-hop prennent place dans ces institutions ? Quels types de politiques culturelles sont établies ? Quelles formes de soutiens financiers, de subventions seront proposées aux danseurs et compagnies artistiques ? Ce seront les quelques indicateurs qui nous permettront d'analyser notre sujet.

L'une des hypothèses principales que j'émetts, c'est que plus les danseurs sont formés dans leur discipline, qu'ils ont un bagage important de compétences et de connaissances, que ce soit de manière autodidacte, ou par le biais de formations dans des écoles reconnues et prestigieuses, et plus ils tissent un bon réseau de contacts dans la sphère professionnelle, plus les institutions les prendront au sérieux et programmeront leurs créations chorégraphiques dans leurs salles de spectacles et les soutiendront dans leurs projets.

Mais également, une autre hypothèse est que plus les institutions soutiennent les projets de spectacles, que ce soit par les politiques culturelles et leurs financements, les différents types de soutiens, d'aides et de subventions, et par leur programmation et diffusion, plus la danse hip-hop a pu se développer au fil des ans.

Ce serait donc par ces voies-là, que la danse urbaine a pu s'artifier et passer de la rue à la scène entre les années 80 à nos jours.

Et les conséquences seraient alors une évolution positive et grandissante du nombre de spectacles de danses urbaines intégrés dans les institutions culturelles et soutenues par les politiques et financements des ministères, et du développement global de cet art. Il y aurait donc davantage de danseurs et un plus grand nombre de spectacles se tournant vers les styles urbains.

Ce qui est important de souligner, c'est que nous allons nous attarder sur l'évolution de la danse urbaine entre les années 80, période de son arrivée en Belgique, jusqu'à nos jours, et précisément jusqu'en 2019, juste avant la période de la crise sanitaire COVID-19. Nous avons pu constater notamment qu'entre 2020 et 2022, phase la plus intense de la crise, la vie culturelle a été complètement paralysée durant la pandémie (Chastand et al. 2020), tous les lieux culturels ont dû fermer, les événements, spectacles et tournées ont été annulés. En 2023, la culture reprend timidement du poil de la bête (Belga, 2023), avant d'exploser en 2024. Ce ne serait donc pas très représentatif de l'évolution des danses urbaines de l'analyser jusqu'en 2024 vu

les profondes disparités ces dernières années. En outre, cela permet d'avoir un regard plus objectif de s'arrêter quelques années avant aujourd'hui, puisque les informations des spectacles actuels ne sont pas forcément toujours disponibles dans les bases de données.

De plus, il semble également pertinent de comparer l'artification de la danse urbaine et son évolution en Belgique, précisément du côté francophone, avec nos voisins français, qui semblent avoir évolué de manière différente. La France a davantage eu une politique culturelle beaucoup plus active et tournée autour de la culture hip-hop, contrairement à la Belgique. L'on dit également souvent que la Belgique a un train de retard dans ce domaine, par rapport à la France. Il serait donc intéressant de constater cela et de vérifier si cela est bien véridique. Et également d'analyser les différents modèles pour comprendre ce qui a été le plus efficace. Étant donné qu'il y a peu de ressources scientifiques sur ce sujet en Belgique, cela sera profitable pour la recherche.

#### Notions à retenir :

La question de départ était comment la danse urbaine est passée de la rue à la scène, comment elle a évolué et a intégré les créations chorégraphiques dans des institutions culturelles ? Ce qui nous a mené vers cette problématique : Comment l'artification de la danse urbaine s'est-elle produite en Fédération Wallonie-Bruxelles entre les années 80 à nos jours, par quels processus et quelles en sont les conséquences dans le domaine de la création chorégraphique ?

Les deux hypothèses principales sont donc, premièrement, la corrélation entre la formation des danseurs et leur intégration dans des institutions culturelles, et deuxièmement, le lien entre le soutien des institutions et le développement de la danse urbaine. Ce qui amène comme conséquence principale une évolution grandissante du nombre de spectacles et de danseurs urbains.

Les concepts principaux utilisés pour cette analyse seront alors la professionnalisation et l'institutionnalisation.

## PARTIE IV : Méthodologie

Une fois notre problématique déterminée ainsi que ses hypothèses, il est maintenant temps d'évoquer la méthodologie utilisée et comment nous allons procéder pour tenter de répondre à notre questionnement.

### 1. Méthode utilisée

La méthodologie utilisée est inspirée des méthodes de recherche de Lafargue (2008) qui a recensé et analysé les manifestations culturelles incluant la discipline hip-hop et ayant un lien avec les pouvoirs publics, ainsi que celle de Shapiro (2004) qui analyse le discours utilisé et son évolution dans les médias concernant la danse hip-hop, en collectant de nombreux articles de presse. Tous les deux inventorient un grand nombre de documents et de renseignements, effectuent des statistiques, avant de les étudier et d'en extraire quelques pistes de réflexion et éléments de réponse à leurs problématiques.

Nous allons donc recueillir un certain nombre de données sur des spectacles dits professionnels afin de les analyser. L'on entend par professionnel, une production artistique réalisée par des artistes rémunérés et souvent soutenus et encadrés par des institutions, avec des standards élevés de qualité technique et artistique, destinée à un large public et organisée par des contrats et des règles professionnelles.

Il s'agira principalement d'utiliser une méthodologie quantitative avec analyse statistique, en utilisant le moteur de recherche *Scapin*<sup>9</sup> de la Fédération Wallonie-Bruxelles. C'est une mémoire numérique des arts de la scène qui regroupe un très grand nombre d'archives et permet avec quelques mots-clés de retrouver des données et des informations sur les spectacles créés en FWB. Ce projet, créé en 2006 sous son ancien nom Asp@sia, est à l'initiative de l'AML (Archives et Musée de la Littérature). On y retrouvera uniquement des spectacles dits professionnels (Scapin, s.d.).

Luc Wanlin (2022, annexe 3 p.19), 1<sup>er</sup> assistant à l'archivage et la digitalisation aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles, précise que *Scapin* est un projet collaboratif où des archivistes, chercheurs et compagnies peuvent encoder eux-mêmes des données sur la plateforme. Mais c'est aussi un projet basé sur les APIs, une application qui permet de connecter

---

<sup>9</sup> *SCAPIN - Le Moteur de recherche*. (s. d.). <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/>

un logiciel à un autre afin d'échanger des données et fonctionnalités dans un monde ouvert (open data) (CNIL, s.d.).

La récolte de données de *Scapin* (s.d.) est réalisable grâce à des partenaires : des chercheurs, des théâtres et centres culturels, des centres de documentation comme dit précédemment, mais aussi avec l'aide notamment de la billetterie cloud UTick (que bon nombre de lieux utilisent actuellement), la collaboration de l'ISNI (International Standard Name Identifier) qui permet d'attribuer à une entité (un média, un auteur...) un numéro d'identification, de Wikidata (une base de connaissance et de données structurées), et du réseau LODIPA (Linked Open Data Ecosystem for Performing Arts).

Luc Wanlin (2022) explique également concernant l'exhaustivité des données récoltées :

*Elle est malheureusement en chute libre, le non-renouvellement de certains financements et également la pandémie ayant provoqué cet état de fait [...] Mais quoi qu'il en soit, l'encodage des données spectacles est effectivement très chronophage ; d'autant plus que les sources – programmes, sites web, affiches... – sont généralement moins précises, voire contradictoires. — (Annexe 3 p.19)*

C'est une ressource fiable de recherche de données sur laquelle se baser, mais non exhaustive.

Il aurait pu être pertinent de contacter directement les théâtres, les salles de spectacles, les centres culturels et les programmeurs pour pouvoir consulter leurs archives et leurs rapports d'activités, mais cela aurait été un travail titanesque. De plus, comme l'évoque Conchita Fernandez del Campo (2023), chargée de projets Danse et Mouvements au centre culturel d'Engis, ils gardent souvent peu de traces écrites ou numériques des spectacles qu'ils ont accueillis, et sont tellement absorbés par leur travail qu'ils n'ont pas le temps ou les ressources nécessaires pour faire de l'archivage (Annexes 2, p.5). De même, Sophie Matkava (2024), coordinatrice des Archives au Bozar, explique que leur inventaire n'est pas forcément à jour et qu'il est difficile de retrouver certaines archives (Annexes 2, p.4). De plus, la difficulté en Belgique, c'est qu'il y a parfois des déménagements, des travaux du bâtiment, des archives qui passent d'un service à un autre, et la transition n'est pas aisée, ce qui rend la consignation compliquée. Elle déclare également que l'archivage dans le spectacle vivant, c'est-à-dire la danse, est épineux, il n'y a pas toujours de captations réalisées, les documents ne sont pas forcément centralisés dans un seul endroit et l'on peut donc retrouver des informations éparses dans différents lieux (*ibid.*). Il est donc plus judicieux de se concentrer sur les moteurs de recherche et les ressources en ligne.

Cela sera intéressant ensuite d'analyser les données récoltées avec quelques témoignages de danseurs et de programmeurs, afin d'ajouter des clés de compréhension à notre recherche. Nous réaliserons quelques entretiens avec des danseurs ayant été chorégraphes et/ou interprètes dans des créations chorégraphiques et/ou des compagnies, provenant plutôt de la moyenne génération (*middle school*), ainsi qu'avec des programmeurs de lieux culturels qui accueillent des spectacles de danses urbaines depuis de nombreuses années. Il s'agira de réaliser un entretien semi-directif avec des questions autour de la pratique de la danse et de la création chorégraphique, de l'évolution dans le milieu professionnel et institutionnel.

Enfin, nous comparerons nos données statistiques récoltées sur le site *Scapin* avec son homologue français *Les Archives du Spectacle*<sup>10</sup>, une base de données créée en 2007 consacrée aux arts de la scène. La seule différence avec le site belge, c'est qu'au-delà de simplement recenser des spectacles français, ils regroupent également des créations francophones (Belgique, Canada, Suisse, Luxembourg) et étrangères qui se sont produites en France. Il s'agit d'une association indépendante financée par des soutiens institutionnels et privés. Leurs sources d'informations sont des textes, brochures, dossiers de presse, sites web provenant des lieux culturels eux-mêmes, des revues, livres, archives privées ou d'autres bases de données (Les Archives du Spectacle, s.d.).

Dans ces deux moteurs de recherche, nous pourrions retrouver des informations telles que les titres des spectacles, les chorégraphes, les danseurs interprètes, les compagnies, les lieux et salles de spectacles, les éventuels soutiens ministériels... Toutes ces données nous permettront de mieux comprendre l'évolution de la danse urbaine dans les créations chorégraphiques.

## 2. Procédure

La récolte des données sur le site *Scapin* a commencé en juillet 2022 et s'est terminée en juillet 2024. En deux ans, de nouveaux spectacles se sont ajoutés, et cela permet d'être le plus précis possible, sans oublier aucune donnée essentielle à notre recherche. Concernant le site français, la collecte a été uniquement effectuée en juillet 2024.

Les recherches ont été réalisées avec différents mots-clés<sup>11</sup> et leurs synonymes autour des danses urbaines et hip-hop afin d'élargir un maximum notre champ de recherche et le nombre de données collectées. Nous avons également utilisé des noms de danseurs/chorégraphes, de

---

<sup>10</sup> *Les archives du spectacle*. (s. d.). Les Archives du Spectacle, 2007-2024. <https://lesarchivesduspectacle.net/>

<sup>11</sup> Voir Tableau 1, annexes 5 p.25-26

compagnies, de producteurs et lieux culturels liés directement à la danse urbaine pour étoffer notre recherche. Il faudra également effectuer un tri pour ne garder que les données pertinentes. Ceci est exact pour la Belgique, mais pour la France, ne connaissant pas bien le paysage artistique des danses urbaines, il sera difficile d'effectuer une recherche autour de noms de danseurs, chorégraphes, compagnies ou lieux de diffusion. Nous sélectionnerons des noms de chorégraphes uniquement qui reviennent à plusieurs reprises, et nous nous concentrerons principalement sur les mots-clés de base autour de la discipline recherchée.

Pour que les données sélectionnées soient pertinentes, il faut au minimum que la discipline des danses urbaines soit représentée dans le spectacle, soit en étant la discipline principale et le propos central, soit en mélangeant différentes disciplines artistiques, soit en intégrant des danseurs venant du milieu hip-hop même si la création tourne autour de la danse contemporaine.

S'il y a des incertitudes ou des informations incomplètes, ou que cela ne correspond pas à nos critères, nous ne sélectionnerons pas ces données pour figurer dans notre recherche.

Ces données seront ensuite rassemblées dans un tableau reprenant les différents éléments et informations telles que les titres des spectacles, années de création et de représentation, ainsi que le nombre de représentations et la liste des lieux où les spectacles se sont produits en Fédération Wallonie-Bruxelles, et leur nombre en Flandre et à l'étranger, les noms des chorégraphes, danseurs interprètes, producteurs, metteurs en scène et organisateurs, la ou les disciplines artistiques, les éventuels soutiens des pouvoirs publics et privés et partenariats, si les spectacles ont eu lieu dans le cadre d'un festival ou un événement spécifique, une courte description, et tout autre élément qui paraîtrait essentiel dans cette recherche.

Concernant les données françaises, nous nous concentrerons sur les informations suivantes : les titres des spectacles, leurs disciplines, années de création et de représentations, la liste des chorégraphes, danseurs interprètes, producteurs, et concepteurs et metteurs en scène, le nombre de représentations, le nombre de lieux où le spectacle a été programmé en France ou à l'étranger, s'ils ont été diffusés lors d'un festival ou un événement, et enfin s'ils ont obtenu quelconques aides ou soutiens privés ou publics.

Nous tiendrons compte de toutes les représentations, que ce soient des sorties de résidence, des séances scolaires ou publiques, car il s'agit avant tout d'une présentation d'un spectacle devant un public, simplement dans différents contextes. Ce qui ne sera pas tenu compte évidemment, ce sont les séances annulées pour diverses raisons, puisqu'elles n'ont pas eu lieu.

Ensuite, nous réaliserons quelques statistiques et graphiques<sup>12</sup> avec ces données afin d'avoir une vision globale de l'évolution des spectacles de danse urbaine, en les comparant avec les données récoltées sur le site français. Cela nous permettra de les analyser et d'en retirer quelques enseignements. Ce qui nous intéressera principalement afin de répondre à notre problématique, ce sera le nombre de représentations par spectacle, si les noms des chorégraphes, danseurs et compagnies reviennent plusieurs fois ou non, dans quelles salles les spectacles ont-ils été joués et est-ce que ce sont des lieux dédiés à la danse ou non, si les organisateurs et producteurs proviennent du milieu hip-hop ou non, quels sont les types de soutiens, et quelle a été l'évolution entre les années 90 et l'année 2019.

Attention qu'il faut préciser qu'étant donné l'arrivée du hip-hop en Belgique à la fin des années 80, il faudra attendre la moitié des années 90 pour que les danseurs intègrent des spectacles professionnels. Il paraît normal qu'il y ait une différence de quelques années entre l'apparition du hip-hop et le début des créations chorégraphiques, le temps que les danseurs puissent se familiariser et s'emparer de cette pratique artistique. Notre récolte de données commence donc officiellement dans les années 90.

Il s'agira éventuellement d'effectuer quelques recherches complémentaires sur les noms des danseurs, des chorégraphes et organisateurs, des salles de spectacles afin de mieux comprendre qui ils sont, s'ils ont un lien direct ou indirect avec le milieu hip-hop.

Enfin, afin d'alimenter notre analyse, nous l'étofferons avec quelques entretiens réalisés avec des danseurs et des programmeurs. Nous pourrons ensuite déterminer si nos hypothèses étaient correctes ou non.

---

<sup>12</sup> Voir annexes 5 p.25-59

Notions à retenir :

La méthodologie utilisée principalement sera une méthode quantitative avec analyse statistique en se basant sur des données récoltées sur les moteurs de recherche *Scapin* en Fédération Wallonie-Bruxelles et *Les Archives du Spectacle* pour la France.

Ces données seront analysées et comparées pour tenter de comprendre l'évolution de la danse urbaine depuis les années 80 jusqu'à nos jours, et dans le cadre de la professionnalisation et l'institutionnalisation des spectacles et créations chorégraphiques.

Ces données seront également mises en face à face avec des entretiens semi-directifs de danseurs chorégraphes et/ou interprètes ayant déjà travaillé sur un ou plusieurs spectacles, ainsi que de programmeurs accueillant des spectacles de danses urbaines depuis plusieurs années, afin de donner davantage de perspectives à notre analyse.

## **PARTIE V : Analyse des données**

Enfin, nous entrons dans le cœur de notre recherche. C'est dans ce chapitre que nous allons décrire les données récoltées et vérifier si elles nous permettent de confronter nos hypothèses et de répondre à notre problématique. Avant d'émettre quelques conclusions.

### **1. Analyse empirique descriptive**

Le site *Scapin* recense 50.000 spectacles, toutes disciplines confondues, tandis que le site français en recense le triple. Dans ces nombreux spectacles, nous avons relevé différents résultats. Il existerait 2.623 spectacles de danse en Belgique entre les années 1890 et aujourd'hui, contre 4.461 en France. Sur ces 2.623 spectacles, nous en avons réuni 104 qui concernent la danse urbaine. Pour la France, nous en avons 160. Ces chiffres sont évidemment à prendre avec des pincettes, car il y a certainement bon nombre de spectacles existants qui n'ont pas été intégrés dans les différentes bases de données. Mais cela donne déjà une bonne vision d'ensemble pour notre recherche.

Nous avons utilisé 36 mots-clés<sup>13</sup> différents, que ce soient des disciplines et synonymes liés aux danses urbaines, des noms de danseurs et chorégraphes, de compagnies, de lieux culturels, d'organismes ou de festivals. Étendre notre recherche de données, nous a permis d'étoffer les résultats récoltés.

Pour de nombreux spectacles, les informations sont très complètes, alors que pour d'autres, il manque des indications nécessaires pour être sûr qu'il s'agisse bien de ce qui nous intéresse. Notamment pour le site français, il y avait rarement de descriptions des spectacles, ou ils ne précisaient pas si la discipline était bien de la danse hip-hop. Il a fallu donc parfois effectuer quelques recherches supplémentaires afin de confirmer ou non que les données étaient pertinentes.

La plupart de ces spectacles concernent uniquement la discipline de la danse, mais certains d'entre eux se mêlent à d'autres formes artistiques<sup>14</sup>. La première étant la musique, sous différentes formes, autant en Fédération Wallonie-Bruxelles, qu'en France. Chez nous, la deuxième discipline la plus importante est le théâtre, suivi de la vidéo et du cirque. Pour la France, une petite part des spectacles prend la forme d'une conférence dansée. Nous retrouvons

---

<sup>13</sup> Voir tableau 1, annexes 5 p.25-26

<sup>14</sup> Voir Figure 11, annexes 5 p.46

également en très faibles proportions d'autres pratiques, telles que le conte, les arts plastiques, l'architecture, le cabaret, le patinage, le one-man-show, la capoeira ou le ballet.

Nous pouvons constater deux choses très différentes concernant l'évolution<sup>15</sup> des spectacles de danses urbaines entre les années 90 et 2019 : pour la France, même si les premières années cela peine à démarrer, il y a une belle évolution constante et progressive dès 2006 jusqu'à 2018. En revanche, pour nos régions, l'évolution est en dents de scie, avec un pic plus important entre 2013 et 2015, avant de vraiment s'affaiblir jusqu'en 2019. La Belgique a, quant à elle, un démarrage plus rapide que la France, et développe très vite quelques premiers spectacles dès 1996.

81% des spectacles en FWB sont programmés pour moins de cinq représentations<sup>16</sup>, c'est une norme assez générale. Ensuite, 10% des spectacles programmeront entre 5 et 10 représentations. Quelques rares exceptions auront la chance de programmer plus de 10 fois leur spectacle, et certains même iront au-delà des 20 représentations. En France, les chiffres des représentations sont assez différents. 65% des spectacles seront représentés jusqu'à 10 fois. Presque 30% des spectacles seront programmés entre 10 et 50 dates. Enfin, et ce sont des chiffres assez exceptionnels, certains cas seront présentés jusqu'à plus de 100 dates ! Nous remarquons donc qu'en France, il y a certains spectacles qui font de véritables tournées dans tout le pays, et qui peuvent durer plusieurs années. Ce qui est beaucoup moins le cas pour la Belgique.

Continuons sur les tournées des spectacles. Nous venons d'évoquer le nombre de représentations, abordons maintenant les lieux de programmation<sup>17</sup>. La grande majorité des spectacles sont programmés dans la région de Bruxelles-Capitale. Suivi par les provinces du Hainaut, de Liège et de Namur. Un faible nombre de spectacles sont diffusés en Brabant Wallon et dans le Luxembourg. Et un petit nombre tourne également en Flandre et à l'étranger, dans les pays européens et limitrophes. Pour la France, la très grande majorité effectue sa tournée dans tout le pays. Quelques rares exceptions iront sillonner les routes des pays limitrophes, comme la Belgique, la Suisse, l'Italie ou le Luxembourg. En FWB, la plupart des lieux programmant des spectacles ont des infrastructures adaptées pour les accueillir, il s'agit bien souvent de théâtres, de centres culturels, de salles de spectacles et de concerts, ou de centres chorégraphiques. Peu d'entre eux sont dédiés uniquement aux danses urbaines. Il y a tout de même quelques particularités, certains ayant lieu dans des lieux culturels non adaptés au départ,

---

<sup>15</sup> Voir Figure 6, annexes 5 p.53

<sup>16</sup> Voir Figures 7 et 8, annexes 5 p.54

<sup>17</sup> Voir Figure 12, annexes 5 p.57

comme un cinéma par exemple, ou encore un bar, une école, ou bien dans les rues ou les places publiques. Tout dépend du format du spectacle programmé ou l'évènement dans lequel il se déroule.

Certains spectacles ont eu lieu dans le cadre de festivals, soit des événements spécifiques autour de la danse et ces différents styles (Pays de Danses, Danse Balsa Marni, D'Ici et D'Ailleurs...), ou des festivals autour des cultures urbaines (Lezarts Urbains, Détours Festival, Asphalte...). Mais un certain nombre ont été programmés dans divers événements, autour de différentes disciplines, de festivités internationales, etc (VIA Festival International, Zinneke Parade, Festival des Libertés, Noël au Théâtre, Rencontres Théâtre Jeune Public...). Ces spectacles ont soit été diffusés uniquement lors de ces événements, soit certains ont eu l'opportunité d'effectuer une tournée plus importante et de se produire dans d'autres lieux culturels ou événements. C'est le même constat pour la France.

Concernant les types d'aides et de soutiens que peuvent bénéficier les spectacles<sup>18</sup>, en FWB c'est assez flagrant, car presque 50% des spectacles recensés n'ont obtenu aucune aide spécifique. Contre un peu plus de 30% pour la France. 25% ont obtenu une aide des pouvoirs publics, tels que les ministères, villes et régions, ou encore les organismes internationaux comme le WBI par exemple. En France, ce nombre s'élève à 28%. Ensuite, les différents soutiens sont saupoudrés de manière régressive entre les partenaires culturels et artistiques, les programmes de création et les appels à projets, les associations, les établissements scolaires et les partenaires privés. En France, ces chiffres sont assez différents. 21% des spectacles reçoivent une aide des centres culturels dans lesquels ils sont programmés. 9% des soutiens viennent des appels à projets et 8% des associations. Et à peine 2% des partenaires privés et des établissements scolaires.

## 2. Commentaire analytique

En moyenne, il y a 5,8 spectacles par saison en Fédération Wallonie-Bruxelles, contre 13,5 en France<sup>19</sup>. Il est évident qu'étant donné que la France est un pays plus grand, avec une population plus importante et de nombreuses institutions, que ce chiffre soit plus conséquent. Cependant, l'on peut constater, notamment pour la France, que le démarrage est un peu plus lent. Durant les années 90, il n'y a pas plus de trois spectacles par saison. Au début des années 2000 jusqu'en

---

<sup>18</sup> Voir Figures 9 et 10, annexes 5 p.55

<sup>19</sup> Voir Figure 6, annexes 5 p.53

2005, il n'y en a pas plus de quatre. C'est seulement à partir de 2006, que ce chiffre augmente considérablement et progressivement, allant de six spectacles à une quarantaine jusqu'en 2019. En Belgique, la courbe est plutôt en dents de scie. On retrouve jusqu'à quatre spectacles dans les années 90, jusqu'à sept au début des années 2000, et jusqu'à neuf les années suivantes. Avec deux pics importants, en 2005-2006 avec douze spectacles, et entre 2013 et 2015 avec dix-neuf et vingt spectacles. La moyenne reste assez constante en FWB, sans vraiment évoluer davantage. Ce qui nous pousse à croire que malheureusement, le milieu de la création chorégraphique chez nous n'a pas une véritable évolution positive puisque le nombre de spectacles par saison n'augmente pas tellement, contrairement à la France.

Mais il y aurait une certaine corrélation en FWB entre le nombre de spectacles créés par saison et l'organisation de festivals autour des cultures urbaines. En effet, nous pouvons constater qu'en 2013 et 2014 par exemple, il y a respectivement 19 et 20 spectacles proposés, contre une moyenne de cinq les autres saisons. Ces années-là, a eu lieu le festival Lezarts Urbains, l'un des événements les plus importants en Fédération Wallonie-Bruxelles qui rassemble tous les acteurs du milieu hip-hop. Tous les spectacles proposés dans le cadre de cet événement n'ont pas forcément reçu une aide ou une subvention, mais probablement que bon nombre de danseurs et de chorégraphes se sont vus proposés d'être programmés lors de ce festival. Vraisemblablement une de ces rares occasions pour eux de performer sur scène. Certains ont peut-être même créé leur spectacle spécifiquement dans ce cadre-là. Pour la France, nous ne pouvons pas réellement effectuer le même constat.

De plus, pour certains spectacles français comme belges, il y a un lien indéniable entre le fait d'être programmé lors de festivals et le grand nombre de représentations les années qui suivent. Par exemple, entre 2000 et 2003, le spectacle *S.C. 35c*.<sup>20</sup> a été programmé dans deux festivals et a eu 39 représentations en FWB, 2 en Flandre et 28 à l'étranger. En France, le spectacle *Boxe*<sup>21</sup> a tourné entre 2010 et 2017 pour un total de 155 représentations dans 75 lieux, et a été programmé dans six festivals. Cela peut signifier que les festivals sont une véritable vitrine pour les spectacles et leur permettent d'effectuer de longues tournées. Plus un spectacle tourne et est programmé de nombreuses fois, plus il est reconnu dans le milieu artistique et plus il est pris en considération par les institutions. Bertrand Lahaut (2024) explique notamment quels sont les critères de sélection pour programmer un spectacle :

---

<sup>20</sup> Spectacle n°10, voir Tableau 2, annexes 5 p.28

<sup>21</sup> Spectacle n°45, voir Tableau 3, annexes p.44

*Nous n'avons pas de "grilles d'appréciation" avec des plus et des moins. Nous sommes attentifs à de nombreux critères. La technique en fait bien entendu partie, mais l'authenticité et la singularité de la proposition restent des critères cruciaux. On doit ressentir un réel besoin de création. Le talent ne suffit pas. — (Annexes 2 p.16)*

Les spectacles en FWB ne tournent pas plus de 20 fois, quant à la France, ils peuvent dépasser le nombre de 100 dates<sup>22</sup>. L'on peut se rendre compte qu'en Belgique, les spectacles se voient programmer dans nos différentes régions (Wallonie et Flandre) et également une part importante tourne à l'étranger. En France, ils sillonnent principalement les routes du pays avant de, quelques fois, s'exporter dans les pays limitrophes. En Belgique, c'est principalement la capitale qui programme la majorité des spectacles<sup>23</sup>. Suivi du Hainaut, de la Province de Liège et de Namur. Les parents pauvres étant le Brabant Wallon et le Luxembourg. Cela semble logique étant donné que Bruxelles est le berceau du hip-hop (Lapiower et Van der Hoeven, 2018). Et quand on connaît le milieu urbain, l'on sait qu'il y a de nombreux danseurs qui se trouvent dans les grandes villes principales comme Charleroi, Mons, Liège et Namur. De plus, certaines d'entre elles font partie des régions les plus touchées par l'immigration : le Hainaut avec 14,1% et Liège avec 16,1% en 2011 (Statbel, s.d.). Et nous savons également que le hip-hop touche en premier lieu les populations immigrées (Lapiower, 2018).

Nous faisons malheureusement le constat qu'en FWB, il y a presque 50% des spectacles qui ne reçoivent aucune aide et aucun soutien des pouvoirs publics, contre 32% en France. Certes, les moyens ne sont probablement pas les mêmes. Mais l'on peut y voir une certaine différence de politiques culturelles appliquées dans ces deux pays. En Belgique, c'est principalement le ministère de la Culture, donc le niveau le plus haut, qui finance les projets et créations chorégraphiques (Culture.be, s.d.). Ici, 25% des spectacles sont soutenus par ces pouvoirs publics, contre 28% pour la France. Chez nos voisins, la répartition des compétences et des budgets est différente. Ce sont souvent les villes, les régions et les Directions Régionales des Affaires Culturelles (Lafargue de Grangeneuve, 2008) qui les soutiennent. Un niveau plus local et régional. Cela semble certainement plus opportun puisque les décideurs régionaux connaissent probablement mieux le terrain artistique de leur région, les artistes et compagnies, le public cible et leurs attentes et besoins. Contrairement à la FWB où au niveau fédéral il y aurait une vision plus globale. Ensuite, les partenaires culturels et artistiques soutiennent à hauteur de 21% les spectacles français, contre 9% en Belgique. Là aussi, les centres culturels

---

<sup>22</sup> Voir Figures 7 et 8, annexes 5 p.54

<sup>23</sup> Voir Figure 12, annexes 5 p.57

et théâtres sont probablement davantage subventionnés en France, ce qui leur permet de soutenir les compagnies et danseurs dans leurs créations artistiques tout en les programmant dans leurs salles. Contrairement à la FWB qui n'a pas autant de moyens à redistribuer dans les salles. Bertrand Lahaut (2024) explique :

*Les institutions qui soutiennent les danses urbaines doivent davantage guider les porteurs de projets vers les sources de financements disponibles. Le fonctionnement de la FWB n'est pas toujours évident à comprendre. [...] Il n'y a pas de financements spécifiques aux danses urbaines. Les financements publics et aides aux projets, octroyés par le ou la Ministre après positionnements des commissions d'avis, concernent la danse contemporaine au sens large. [...] De manière générale, les jeunes artistes manquent d'outils et de soutiens dans leur parcours vers la professionnalisation. Les institutions devraient pouvoir se concentrer davantage sur leur accompagnement administratif, technique, financier, dramaturgique... — (Annexes 2 p.17-18).*

En Belgique, les compagnies doivent trouver d'autres solutions pour financer leurs projets, que ce soit auprès d'associations, d'appels à projets ou d'entreprises privées. Mais les moyens financiers français semblent tout de même plus importants.

Le nombre de spectacles soutenus par saison<sup>24</sup> suit plus ou moins la même courbe que l'évolution du nombre de spectacles années après années. L'on peut constater que, tout comme le démarrage un peu lent de la France, ils ne soutiennent pas d'emblée les spectacles et attendent 2005-2006 pour les soutenir considérablement et progressivement de façon constante jusqu'en 2018. Alors qu'en FWB, dès la fin des années 90, des créations chorégraphiques sont soutenues avec une très faible progression jusqu'en 2014 avant de diminuer. Nous pouvons donc en conclure qu'il y a un véritable lien de proportion entre le nombre de spectacles et ceux qui sont soutenus, plus il y a de spectacles, plus il y a de soutien, et inversement. Tout de même, il faut prendre en considération que d'un gouvernement à l'autre et en fonction des restrictions budgétaires, les moyens et soutiens ne sont pas les mêmes.

*De l'aide aujourd'hui, il y en a comme il n'y en a jamais eu avant. Mais ce n'est pas suffisant, car on aura toujours besoin de plus. "On va vous donner ça pour voir un peu ce que vous faites avec, et on verra si on vous donne plus après". Mais il suffit d'un changement de gouvernement et on recommence à zéro. C'est toujours la culture qui*

---

<sup>24</sup> Voir Figures 13-14-15, annexes 5 p.58-59

*prend [NDLR : il parle des restrictions budgétaires]. — Benoît Nieto Duran, 2024, (Annexes 2 p.11).*

L'on constate également que certains noms de chorégraphes et danseurs interprètes reviennent plusieurs fois<sup>25</sup>, comme Milan Emmanuel, Julien Carlier, Jean-Michel Frère, Mohamed Benaji, Yiphoon Chiem, Saïd Ouadrassi, etc., pour la Belgique. Il y a le même constat pour la France avec notamment Kader Attou, Mourad Merzouki, Farid Berki ou encore Brahim Bouchelaghem. Cela peut attester de la confiance et la reconnaissance accordées à leur travail et leurs talents par leurs pairs et par les institutions. Ce qui voudrait dire que ces personnes sont considérées comme des professionnels dans leur domaine. Benoît Nieto Duran (2024) le confirme, c'est à force de travail et d'acharnement qu'il est devenu danseur interprète pour de multiples spectacles et considéré comme un professionnel dans son domaine :

*J'ai passé beaucoup d'auditions. J'ai travaillé dur pour obtenir mon statut d'artiste. J'ai beaucoup travaillé pour trouver plus de travail. [...] Je me suis fait des contacts. [...] C'est arrivé comme ça, à force de travail, et être le plus souvent en studio. En testant des choses, en passant des auditions. [...] Le danseur, aujourd'hui, qui veut être interprète, doit se former. [...] De par notre formation, on est caméléon, on s'adapte à ce milieu d'institutions. [...] Il faut "défoncer les portes" en restant bien poli et en rentrant dans leurs codes. — (Annexes 2 p.7 et p.9).*

Manu Di Martino (2024) assure que : « Faire de la danse son métier, ça relève de l'obsession. Il faut travailler derrière pour être rémunéré » (Annexes 2 p.13).

Pour conclure, nous allons vérifier que ces différents éléments correspondent ou non aux hypothèses émises et que cela répond ou pas à notre problématique. Premièrement, nous avons émis l'idée que plus les danseurs sont professionnels, plus ils intègrent les institutions. Il semble, en effet, après cette recherche, que ce soit le cas, car nous retrouvons à plusieurs reprises les mêmes noms de danseurs, compagnies et de chorégraphes qui reviennent, années après années, dans les spectacles. Et plus un spectacle est reconnu comme professionnel et pris en considération par les institutions, en étant programmé dans leurs salles ou lors d'un festival, ou en recevant une aide financière, plus il est probable qu'il fasse une tournée importante et qu'il intègre de plus en plus les espaces culturels comme les théâtres, les centres culturels et chorégraphiques, et qu'il soit donc davantage soutenu. Deuxièmement, l'hypothèse suivante étant que plus les institutions soutiennent des projets de spectacles, plus la danse hip-hop se

---

<sup>25</sup> Voir Tableaux 2-3, annexes 5 p.27-52

développe. Là aussi, il s'avère être le cas, parce que nous avons pu constater que plus les spectacles sont nombreux, plus les soutiens financiers et les aides le sont également. Cependant, il faut émettre une réserve. Les subventions ne sont pas les mêmes en FWB qu'en France. Les spectacles sont moins soutenus chez nous que chez nos voisins, et en France, ils sont davantage soutenus au niveau des pouvoirs publics locaux et régionaux et par les institutions culturelles elles-mêmes. Mais tout ceci découle des politiques culturelles appliquées à la base. Cependant, malgré ces éléments positifs, l'évolution globale en Fédération Wallonie-Bruxelles du nombre de spectacles n'est pas aussi progressive que l'on aurait pu l'imaginer. Certes, les conséquences sont telles que la danse urbaine a pu se développer dans notre région et passer de la rue à la scène en proposant de plus en plus de créations chorégraphiques entre les années 80 jusqu'à aujourd'hui, malgré le manque parfois de soutiens et de moyens financiers, mais il est clair que c'est une évolution plutôt faible dû au manque de véritables politiques culturelles actives dans le milieu.

Ce qui nous amène à répondre à notre problématique, qui était celle-ci : Comment l'artification de la danse urbaine s'est-elle produite en Fédération Wallonie-Bruxelles entre les années 80 à nos jours, par quels processus et quelles en sont les conséquences dans le domaine de la création chorégraphique ? Par le désir des danseurs de quitter la rue et de se professionnaliser pour se produire sur scène. Comme le dirait Manu Di Martino (2024) :

*Les pionniers du milieu hip-hop à la base, leur désir, c'est de s'exprimer, c'est un exutoire. Les graffeurs mettent leurs noms en grand sur les murs et veulent être vus. La motivation première, c'est sortir du quartier, être vu, gagner de l'argent. C'est un art égocentrique, on veut être plus fort, c'est "moi je", mettre son nom en grand, car de base, on n'est pas entendu, pas écouté. Il faut qu'on existe. Le but était de finir sur scène. — (Annexes 2 p.14).*

Par la confiance et la reconnaissance, le soutien progressif des institutions publiques, politiques et culturelles qui ont vu dans ces danseurs de véritables professionnels, ainsi qu'un art, une culture à part entière. Et la conséquence principale étant le développement de spectacles et de créations chorégraphiques, ainsi que le développement de la professionnalisation et l'institutionnalisation des danses urbaines.

Évidemment, selon le concept de Roberta Shapiro (2019), si l'on devait comparer nos conclusions précédentes avec les critères d'artification qu'elle définit, l'on pourrait déterminer ceci : la danse urbaine s'est artifiée notamment par un déplacement de la rue à la scène en

intégrant un environnement plus approprié artistiquement et professionnellement. En changeant de catégorie (en passant d'amateur à professionnel), en s'élevant dans le classement social, la danse urbaine est devenue un art légitime à part entière. Le fait, à nouveau, de passer du cadre de la création chorégraphique amateur à professionnelle, puis d'intégrer les institutions, l'on voit s'opérer un changement organisationnel profond et cela permet de la définir comme de l'art. Enfin, obtenir des soutiens et subventions de la part des institutions, c'est-à-dire un patronage, et qui décident finalement de qui est considéré comme un artiste ou non, permet à nouveau de définir l'artification de la danse urbaine.

## CONCLUSION

Rappelons que l'objectif principal de cette recherche était de réaliser un état des lieux de l'évolution et du développement des spectacles de danses urbaines en Belgique pour mieux comprendre comment l'artification de la danse hip-hop a pu se réaliser, de saisir comment s'est effectué le passage de la rue à la scène. Et de répondre à la problématique suivante : Comment l'artification de la danse urbaine s'est-elle produite en Fédération Wallonie-Bruxelles entre les années 80 à nos jours, par quels processus et quelles en sont les conséquences dans le domaine de la création chorégraphique ?

Un des premiers résultats significatifs est que, plus un spectacle ou des danseurs interprètes et chorégraphes sont reconnus comme professionnels, plus les institutions vont leur faire confiance, les programmer davantage dans leurs saisons culturelles et les soutenir financièrement, ce qui leur permettra de faire de plus en plus de tournées et de représentations. Ce qui valide la première hypothèse qui était que plus les danseurs sont professionnels, plus ils intègrent les institutions. Ensuite, notre deuxième hypothèse est également validée puisque nous avons pu constater que si la danse hip-hop se développe et que le nombre de spectacles augmente et évolue continuellement, plus les soutiens financiers se propageront. Cependant, l'évolution globale a une progression plutôt lente et faible dû aux politiques culturelles appliquées en Belgique qui ne sont peut-être pas les plus adaptées. Tout de même, la volonté des danseurs de quitter la rue pour la scène afin de se professionnaliser, la reconnaissance et le soutien des institutions, et le changement de statut passant de populaire à légitime, permet de définir l'artification de la danse urbaine en FWB sur ces 40 dernières années.

De ce fait, l'artification fut possible par le biais de l'institutionnalisation et de la professionnalisation des danseurs urbains. S'ils n'avaient pas réalisé cela, cela ne se serait probablement pas produit, ou certainement pas de cette manière-là et dans ce temps imparti. Si l'on devait se demander, par rapport à la ligne du temps, comment s'est artifiée la danse urbaine et comment a-t-elle évoluée, l'on pourrait conclure ceci : la culture urbaine apparaît en Belgique fin des années 80 et commence à se faire connaître, notamment par les médias. Les jeunes apprennent les mouvements et se l'approprient début des années 90 avant d'en désirer plus, de vouloir sortir des rues et en vivre. Il faut attendre fin de cette décennie pour que les premiers spectacles professionnels se créent, mais cela reste un peu timide. Grâce à certaines institutions, citons ici par exemple l'association Lezarts Urbains ou le Centre culturel Jacques Franck, qui leur font sérieusement confiance, la danse hip-hop va petit à petit faire son bout de chemin

durant les années 2000, s'ouvrir à de nouveaux styles, le Krump ou la House Dance, et entrer dans le circuit des institutions, des politiques culturelles et des subventions. Les danseurs vont également de plus en plus se professionnaliser, car de nouvelles formations spécifiques, comme le Tremplin Hip-Hop, vont être proposées. Jusqu'à s'ancrer finalement dans le paysage culturel et artistique d'aujourd'hui, malgré parfois les freins et frilosités de ces mêmes institutions, le manque de reconnaissance ou de légitimité, ou encore de formations et de structures d'accueil véritablement adaptées. De plus, les spectacles de danse hip-hop ont pu se développer et évoluer positivement avec un nombre grandissant de danseurs et de compagnies mais avec une baisse des budgets et moyens financiers alloués par les pouvoirs publics. Et sans qu'il y ait aucune initiative centrée uniquement autour des danses ou des cultures urbaines et reconnues par les ministères, comme il en existe en France. Certes, et malgré tous ces obstacles, il y a encore du chemin à faire et de quoi évoluer et se développer davantage dans les années à venir. Mais c'est en bonne voie.

Cependant, il faut tout de même émettre quelques limites à cette recherche. En effet, concernant la méthodologie utilisée, il manquait occasionnellement des informations plus précises dans les données récoltées, ce qui ne permettait pas toujours d'attester à 100% qu'il s'agissait bien d'un spectacle de danse hip-hop. Certains spectacles n'ont d'ailleurs pas été sélectionnés pour faire partie de l'échantillonnage, car il manquait de précieuses informations. Les statistiques émises sont donc à prendre avec des pincettes, puisque, même si elles permettent d'observer des faits et les interpréter, elles ne sont pas exactes à 100%, et mériteraient d'être revue à la hausse. Concernant les aides, soutiens et financements des spectacles choisis, là aussi des informations cruciales manquaient à l'appel, ce qui nous aurait sûrement éclairé davantage sur les types de soutiens proposés, de quelle manière, et à quelle hauteur.

Ensuite, cette recherche mériterait qu'on la poursuive. L'on pourrait justement étoffer la récolte des données, et établir donc des statistiques et résultats plus fiables, en effectuant de plus amples recherches dans les archives, bibliothèques et centres de documentation dédiés aux arts de la scène, dans les articles de presse, et les programmes, brochures et rapports d'activités des théâtres, centres culturels et chorégraphiques. Toutefois, ce serait une recherche bien plus conséquente et importante, mais qui serait tout à fait pertinente pour avoir une vision bien plus précise de l'évolution de la danse urbaine. Il serait également intéressant de la combiner avec une étude portant sur les portraits et témoignages d'un grand nombre de danseurs interprètes et chorégraphes, de différentes générations et régions d'origine, ainsi que des programmeurs

culturels de diverses structures, ce qui nous permettrait davantage de comprendre le développement dans ce domaine.

Pour conclure, il était important de réaliser cette analyse pour contribuer modestement aux recherches scientifiques dans ce secteur. Car malheureusement, il y a peu de ressources existantes en Belgique sur ce sujet. Pourtant, cela semble important de s'y intéresser puisque cette culture fait partie de notre quotidien et qu'il est sage de mieux l'appréhender, comprendre son origine et son évolution afin de mieux saisir, par ailleurs, comment des pratiques dites populaires deviennent de l'art légitime et intègrent nos institutions culturelles.

Cette culture est tellement riche, riche d'une histoire et de diversités, qu'elle a encore beaucoup à nous apprendre.

## Bibliographie

### Articles scientifiques

- Bazin, H. (2018). Corps brut, art brut. *Nouvelles de Danse*, 71, p.14.
- Calhoun, D. H., & Moore, W. E. (1971). The Professions : Roles and Rules. *Technology And Culture*, 12(2). <https://doi.org/10.2307/3102565>
- Calogirou, C. (2007). Art, art populaire, cultures urbaines. *Diversité/Diversité*, 148(1), pp.43-52. <https://doi.org/10.3406/diver.2007.2702>
- Faure, S. (2004). Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes. *GenèSes*, 55(2). <https://doi.org/10.3917/gen.055.0084>
- Faure, S., & Garcia, M. (2008). Hip-Hop et politique de la ville. *Agora Débats/Jeunesse*, N° 49(3), pp.78-89. <https://doi.org/10.3917/agora.049.0078>
- Fertat, O. (2018). De la rue à la scène : la danse hip-hop, histoire d'une artification, exemple de Farid Berki. *Horizons/Théâtre*, 12, pp.140-161. <https://doi.org/10.4000/ht.426>
- Flandrin, L. (2009). Avis sur « Après la culture légitime. Objets, publics, autorités » par Jean-Louis Fabiani. *Revue Française de Sociologie*, 50(2), pp.425-428.
- García, M. C. (2016). La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles « populaires ». *Informations Sociales*, n° 190(4), pp.92-99. <https://doi.org/10.3917/inso.190.0092>
- Genard, J.-L. (2014). Cultures urbaines et politiques culturelles. *Sociologies*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4575>
- Guillard S., & Sonnette M. (2020). Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition. *Volume !*, 17(2), pp.7-23. <https://doi.org/10.4000/volume.8482>
- Heinich N., & Shapiro R. (2012). When is Artification ? *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, 0(9).

Julhe S., & Salaméro E. (2019). Editorial - LES ARTISTES ET LEURS INSTITUTIONS : REGISTRES D’ACTION ET RÉCEPTIONS DES DISPOSITIFS.

*Sociologie de L’Art*, 1(29-30), pp.11-18. <https://doi.org/10.3917/soart.029.0011>

Kauffmann, I. (2010). Compétitions dansées et globalisation culturelle : Le cas du hip-hop. *Journal des Anthropologues*, 120-121. <https://doi.org/10.4000/jda.4312>

Langar, S. (2021). Les pratiques artistiques entre reconnaissance et émancipation. : Trajets d’artistes, de la rue à la scène internationale. *Le Télémaque*, N° 60(2), pp.109-124. <https://doi.org/10.3917/tele.060.0109>

Lapiower, A. (2018). Danse hip-hop, danses urbaines : Émergence et développement en Belgique. *Nouvelles de Danse*, 71, pp.10-13.

Lapiower, A., & Van Der Hoeven, R. (2018). Hip Hop – DB (de Bruxelles). *Cahiers Bruxellois*, 1, pp.313-341. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-bruxellois-2018-1-page-313.htm>

Lenain, T. (2019). Prolégomènes à une philosophie de l’artification. *Nouvelle Revue D’esthétique*, n°24(2), pp.21-32. <https://doi.org/10.3917/nre.024.0021>

Mc Carren, F. (2005). Le hip-hop. Une autre révolution. *Terrain*, 44, pp.57-70. <https://doi.org/10.4000/terrain.2444>

Meurrens, I. (2024). Les contrats nouveaux sont arrivés. *Nouvelles de Danse*, 88, pp.3-4.

Milliot, V. (2006). The « French Touch » : Le hip-hop au filtre de l’universalisme républicain. *Anthropologie et Sociétés*, 30(2), pp.175-197. <https://doi.org/10.7202/014119ar>

Psarolis, A. (2016). Que reste-t-il de Mudra ? Sur les traces d’une école mythique. *Nouvelles de Danse*, 66. <https://revues.be/nouvelles-de-danse/149-printemps-2016/334-que-reste-t-il-de-mudra-sur-les-traces-d-une-ecole-mythique>

Psarolis, A. (2018). « Il faut investir largement, sur du long terme » : Échange avec Sandrine Mathevon. *Nouvelles de Danse*, 71, pp.18-19.

Quittelier B. (2015). Les lieux du hip-hop à Bruxelles : vers la fin du ghetto ? *Brussels Studies, Collection générale* (86). <https://doi.org/10.4000/brussels.1270>

Seron, C., & Freidson, E. (2002). Professionalism : the third logic. *Contemporary Sociology*, 31(5). <https://doi.org/10.2307/3090041>

Shapiro R. (2004). L'ÉMERGENCE D'UNE CRITIQUE ARTISTIQUE : LA DANSE HIP-HOP. *Sociologie de L'Art*, 1(3), pp.15-48.  
<https://doi.org/10.3917/soart.003.0013>

Shapiro R. (2019). Artification as Process. *Cultural Sociology*, 13(3), pp.265-275.  
<https://doi.org/10.1177/1749975519854955>

Taddei-Lawson, H. (2005). Le mouvement hip-hop. *Insistance*, 1(1), pp.187-193.  
<https://doi.org/10.3917/insi.001.0187>

Tolbert, P. S., & Abbott, A. (1990). The System of Professions : An Essay on the Division of Expert Labor. *Administrative Science Quarterly*, 35(2).  
<https://doi.org/10.2307/2393403>

## Livres

Bourdieu, P. (2016). *La distinction : Critique sociale du jugement*. Minuit.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1974). *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Editions Gallimard.

Lafargue de Grangeneuve L. (2008). Politique du hip-hop. Dans *Politique du Hip-Hop : Action publique et cultures urbaines* (p. 9-21). Presses universitaires du Midi.  
<https://doi.org/10.4000/books.pumi.7167>

Pasquier, D. (2009). La culture populaire à l'épreuve des débats sociologiques. Dans *CNRS Éditions eBooks* (p. 77-93). <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.14314>

Putnam, R. D. (2000). *Bowling alone : The Collapse and Revival of American Community*. Simon and Schuster.

Shapiro, R. (2004a). La danse à l'envers. Dans V. Nahoum-Grappe & O. Vincent, *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*. (Vol. 19, pp. 195-215). Maison des sciences de l'homme. Collection Cahiers Ethnologie de la France.

Van Campenhoudt, L., Marquet, J., & Quivy, R. (2017). *Manuel de recherche en sciences sociales* (5e édition). Dunod.

### Actes de conférence

Shapiro, R. (2004b). *Qu'est-ce que l'artification ?* [Compte-rendu de conférence]. XVIIème Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, « L'individu social ».

### Rapports

Apprill, C., & Djakouane, A. (2007). Les conditions de l'encadrement professionnel des pratiques de danse Hip-Hop. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Consulté le 23 juin 2024, à l'adresse <https://hal.science/hal-03983448>

Communauté des danseurs urbains francophones de Belgique. (2019). *État des lieux de la danse urbaine - Les danseurs urbains rencontrent les institutions*. Kanal - Centre Pompidou (Bruxelles).

Djakouane, A., & Jésus, L. (2021). *Les danseurs de Hip-Hop : Trajectoires, carrières et formations*. Centre national de la danse.

Kauffmann, I., Mc Carren, F., & Shapiro, R. (2002). *La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation*. Mission du patrimoine ethnologique, Ministère de la Culture et de la Communication ; Laboratoire architecture, usage, altérité (LAUA). Consulté le 19 décembre 2023, à l'adresse <https://hal.science/hal-00504110>

Lambert, A., & Meurrens, I. (2023). Mémoire pour le futur de la danse. Dans *Réseau des Arts Chorégraphiques*. RAC et Contredanse.

### Notes de cours

Lowies, J.-G. (2022). *Les politiques culturelles en Belgique* [Diapositives]. Cours de Politiques et Publics de la Culture - UCL Mons, Belgique.

### Articles de presse et reportages

Belga. (2023, 22 mars). Épuisée par deux années de pandémie, la culture reprend timidement des couleurs. *RTBF*. Consulté le 16 juillet 2024, à l'adresse <https://www.rtbf.be/article/epuisee-par-deux-annees-de-pandemie-la-culture-reprend-timidement-des-couleurs-11170765>

Bocart, S. (2017, 2 septembre). Cet été, on danse le breakdance. *La Libre*. Consulté le 31 octobre 2023, à l'adresse <https://www.lalibre.be/culture/scenes/2017/09/02/cet-ete-on-danse-le-breakdance-GYIUIPIX4FFCPFZDFKGHWRRCVY/>

Chastand, J., Ducourtieux, C., Hivert, A., Morel, S., Stroobants, J., Gautheret, J., & Wieder, T. (2020, 2 décembre). Covid-19 : l'Europe de la culture à l'arrêt. *Le Monde.fr*. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse [https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/12/02/covid-19-l-europe-de-la-culture-a-l-arret\\_6061879\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/12/02/covid-19-l-europe-de-la-culture-a-l-arret_6061879_3246.html)

C.R. (2024, 7 février). Création d'un Bachelier et Master en danse à Charleroi.

*Télesambre*. Consulté le 21 février 2024, à l'adresse

[https://www.telesambre.be/culture/creation-dun-bachelier-et-master-en-danse-charleroi/62756?fbclid=IwAR1yQy3affa35BoJAfB66NXN29dGV5LUPChtQjcxkB5Rfmx6r68Oqz-V\\_P4](https://www.telesambre.be/culture/creation-dun-bachelier-et-master-en-danse-charleroi/62756?fbclid=IwAR1yQy3affa35BoJAfB66NXN29dGV5LUPChtQjcxkB5Rfmx6r68Oqz-V_P4)

Dávalos, F. (2018, 31 mai). Comment le black-out de 1977 à New-York a fait exploser le hip-hop. *Vice*. Consulté le 19 décembre 2023, à l'adresse

<https://www.vice.com/fr/article/vbq3qd/comment-le-black-out-de-1977-a-new-york-a-fait-exploser-le-hip-hop>

Guilbert, G. (2023, août 12). 50 ans du hip-hop : « L'esprit hip-hop n'existe plus. . On est beaucoup moins dans l'esprit de groupe ». *RTBF*. Consulté le 22 octobre 2023, à l'adresse <https://www.rtb.be/article/50-ans-du-hip-hop-lesprit-hip-hop-nexiste-pluson-est-beaucoup-moins-dans-l-esprit-de-groupe-11239537>

Lallemand A. (2020, 22 janvier). Arts de la scène : le public wallon a-t-il peur de la danse ? *Le Soir*. Consulté le 7 août 2022, à l'adresse <https://www.lesoir.be/274731/article/2020-01-22/arts-de-la-scene-le-public-wallon-t-il-peur-de-la-danse>

Makak, M. (2019, 21 juin). Du blues au rap, mépris en boucle. *CQFD, Mensuel de Critique et D'expérimentation Sociales*. Consulté le 7 janvier 2024, à l'adresse <https://cqfd-journal.org/Du-blues-au-rap-mepris-en-boucle>

Moury, G. (2014, 24 mars). Le hip-hop, une danse qui s'affirme. *Le Soir*. Consulté le 31 octobre 2023, à l'adresse <https://www.lesoir.be/art/d-20140324-G194JW?referer=%2Farchives%2Fcherche%3Fdatefilter%3Danytime%26sort%3Ddate%2Bdesc%26start%3D10%26w>

Moury, G. (2015, 28 mars). La danse hip-hop, bientôt classique ? *Le Soir*. Consulté le 31 octobre 2023, à l'adresse <https://www.lesoir.be/art/835567/article/culture/scenes/2015-03-28/danse-hip-hop-bientot-classique?referer=%2Farchives%2F Recherche%3Fdatefilter%3Danytime>

Paquier, J. (2024, 8 mars). Danse : les députés valident la généralisation du diplôme d'État, les professionnels inquiets. *La Croix*. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://www.la-croix.com/culture/danse-les-deputes-valident-la-generalisation-du-diplome-d-etat-les-professionnels-inquiets-20240308>

RTBF Culture. (2021, 29 avril). Un premier Master Danse et pratiques chorégraphiques dès septembre prochain en Belgique francophone. *RTBF*. Consulté le 21 février 2024, à l'adresse <https://www.rtb.be/article/un-premier-master-danse-et-pratiques-choregraphiques-des-septembre-prochain-en-belgique-francophone-10751809>

Vallet, C. (2012, 2 mars). Le hip-hop, vecteur d'engagement. *Alter Echos*. Consulté le 19 mai 2024, à l'adresse <https://www.alterechos.be/le-hip-hop-vecteur-dengagement/>

## Sites Web

*À propos | RAC*. (s. d.). Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://larac.be/propos>  
*Administration générale de la Culture*. (s. d.). Portail de la Culture En Fédération Wallonie-Bruxelles. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://www.culture.be/administration/administration-de-la-culture/>

AFED. (s. d.). *Certificats et Brevets*. Enseigner la Danse. Consulté le 19 décembre 2023, à l'adresse <https://enseignerladanse.be/brevets-certification/>

AFED. (2023, 26 septembre). *Accueil - Formation - Enseigner la danse*. Formation - Enseigner la Danse - Formation Supérieure En Alternance. Consulté le 21 février 2024, à l'adresse <https://enseignerladanse.be/>

Centre Culturel Jacques Franck. (s. d.). *Tremplin Danse Hip-Hop # 3*. Le Jacques Franck. Consulté le 21 février 2024, à l'adresse [https://lejacquesfranck.be/upload/fichiers/Inscriptions\\_Tremplin\\_Hiphop\\_3.pdf](https://lejacquesfranck.be/upload/fichiers/Inscriptions_Tremplin_Hiphop_3.pdf)

Contributeurs aux projets Wikimedia. (2024, 20 avril). *Centquatre-Paris*. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://fr.wikipedia.org/wiki/Centquatre-Paris#:~:text=Le%20Centquatre%20est%20un%20%C3%A9tablissement,19e%20arrondissement%20de%20Paris.>

*Danse - Administration générale de la Culture - Fédération Wallonie-Bruxelles*. (s. d.). Service Général de la Création Artistique. Consulté le 5 mai 2024, à l'adresse <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=7460>

*Danse sportive / Hip-Hop*. (s. d.). IATA. Consulté le 20 juillet 2024, à l'adresse <https://www.iata.be/sport-etude/danse-sportive-hip-hop>

*Dépenses culturelles par domaine*. (s. d.). Chiffres Clés. Consulté le 20 juillet 2024, à l'adresse <https://statistiques.cfwb.be/culture/budget-culture/depenses-culturelles-par-domaine/>

*Diplôme d'État de professeur de danse*. (s. d.). Centre National de la Danse. Consulté le 10 février 2024, à l'adresse <https://www.cnd.fr/fr/page/58-diplome-d-etat-de-professeur-de-danse>

*Gouvernance culturelle*. (s. d.). Portail de la Culture En Fédération Wallonie-Bruxelles. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://www.culture.be/administration/gouvernance-culturelle/>

*Interface de programmation d'application (API)*. (s. d.). CNIL. Consulté le 17 juillet 2024, à l'adresse [https://www.cnil.fr/fr/definition/interface-de-programmation-dapplication-api#:~:text=Une%20API%20\(application%20programming%20interface,des%20donn%C3%A9es%20et%20des%20fonctionnalit%C3%A9s.](https://www.cnil.fr/fr/definition/interface-de-programmation-dapplication-api#:~:text=Une%20API%20(application%20programming%20interface,des%20donn%C3%A9es%20et%20des%20fonctionnalit%C3%A9s.)

*Je me forme.* (s. d.). Fédération Française de Danse. Consulté le 19 décembre 2023, à l'adresse <https://www.ffdanse.fr/se-former/page/je-me-forme>

*La coopérative - AFED.* (2024, 5 avril). AFED. Consulté le 10 mai 2024, à l'adresse <https://coop-danse.be/la-cooperative/>

*La ministre de la Culture interpellée sur la situation des écoles de danse.* (2020, 4 mai). AFED. Consulté le 5 mai 2024, à l'adresse <https://coop-danse.be/la-ministre-de-la-culture-interpellee-sur-la-situation-des-ecoles-de-danse/>

*La Place Hip-Hop.* (2022, 24 mars). *À propos & # 8212 ; La Place Paris.* La Place Paris. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://laplace-paris.com/a-propos/>

*Le FLOW - Centre eurorégional des cultures urbaines.* (s. d.). Consulté le 20 juillet 2024, à l'adresse <https://www.lille.fr/Nos-equipements/Le-FLOW-Centre-Euroregional-des-Cultures-Urbaines#:~:text=Pour%20renforcer%20le%20soutien%20qu,aux%20cultures%20urbaines%20en%20France.>

*Les Archives du Spectacle | Qui sommes-nous ?* (s. d.). Les Archives du Spectacle. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://lesarchivesduspectacle.net/qui-sommes-nous>

*Migrations | Statbel.* (s. d.). Consulté le 31 juillet 2024, à l'adresse <https://statbel.fgov.be/fr/themes/census/population/migrations#:~:text=Un%20peu%20plus%20de%2016,d%C3%A9marquent%20par%20des%20chiffres%20%C3%A9lev%C3%A9s.>

*Présentation | BDSF.* (s. d.). BDSF. Consulté le 20 juillet 2024, à l'adresse <https://www.bdsf.be/fr/voorstelling>

*SCAPIN - partenaires.* (s. d.). Consulté le 25 juillet 2024, à l'adresse <https://scapin.aml-cfwb.be/partenaires/>

*Tout ce que vous avez besoin de savoir | FWBDS.* (s. d.). FWBDS. Consulté le 20 juillet 2024, à l'adresse <https://www.fwbds.be/tout-ce-que-vous-avez-besoin-de-sav>

*Ways Training | Formations supérieures en danse et performance.* (s. d.). Consulté le 21 février 2024, à l'adresse <https://waystraining.com/>

Yuka Dance Academy. (2020, août 13). *Formation PRO | Yuka Dance Academy.* Consulté le 21 février 2024, à l'adresse <https://yukadanceacademy.be/formation-professionnelle-charleroi/>

Zulu Nation Belgium. (s. d.). *About Us.* Zulu Nation Belgian Chapter. Consulté le 19 décembre 2023, à l'adresse [https://zulunationbelgianchapter.blogspot.com/p/about-us\\_11.html](https://zulunationbelgianchapter.blogspot.com/p/about-us_11.html)

## Vidéos

B'UAP Media. (2023, 6 septembre). « *LE HIP HOP N'A JAMAIS ÉTÉ UNE SOUS-CULTURE* » | *Les Précurseurs ép. 01 w/ Phil One* [Vidéo]. YouTube. Consulté le 13 décembre 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=P7XPCOLrfzs>

Ce mémoire explore l'artification de la danse urbaine en Fédération Wallonie-Bruxelles depuis les années 80 jusqu'à nos jours, qui examine son développement et son évolution. EN d'autres termes, le passage du non-art en art. Un concept principalement défini par Roberta Shapiro et essentiel à cette étude.

La recherche se divise en deux grandes parties. La première partie présente l'évolution et les spécificités de la culture hip-hop en Belgique, en mettant l'accent sur ses caractéristiques et son influence socioculturelle. Dans la deuxième partie, l'artification de la danse urbaine est étudiée à travers les théories de la culture légitime et populaire, ainsi que les politiques culturelles propres à la Belgique francophone et comparées à celles de la France.

La problématique s'interroge sur les processus ayant permis à la danse urbaine de passer de la rue à la scène et comment cela a influencé la création chorégraphique, notamment à travers son institutionnalisation, sa professionnalisation, et son intégration dans des cadres culturels légitimes. Deux hypothèses principales sont avancées : la corrélation entre la formation des danseurs et leur intégration dans des structures culturelles, et le lien entre le soutien institutionnel et le développement de la danse urbaine.

La méthodologie adoptée s'inspire des travaux de Lafargue (2008) et de Shapiro (2004), incluant une analyse quantitative des spectacles de danse urbaine à partir, principalement, de la base de données Scapin, ainsi que par des entretiens semi-directifs avec des danseurs et des programmeurs.

Les résultats mettront en évidence un changement contrasté entre la Belgique et la France, avec une évolution progressive de la danse hip-hop en Belgique, marquée par des périodes de croissance et de déclin. En raison du soutien institutionnel et de la reconnaissance grandissante de cette forme artistique, le nombre de spectacles a augmenté et l'intégration dans les institutions culturelles a été plus importante, malgré les résistances et les difficultés rencontrées.

En résumé, la danse urbaine en Fédération Wallonie-Bruxelles a été revalorisée grâce à un processus de professionnalisation et de légitimation institutionnelle, ce qui a permis de faire de cette pratique un art reconnu et soutenu. Cette transformation a des conséquences importantes pour la création chorégraphique et la reconnaissance de la danse urbaine comme une partie légitime du patrimoine culturel belge.

**Mots-clés :** artification, institutionnalisation, professionnalisation, danse urbaine, politiques culturelles, culture urbaine