

Brunaux H. (2007), « Usages de l'espace urbain comme révélateurs de forme de reconnaissance chez de jeunes danseurs de hip hop », in *Identités en errance -Multi identité, territoire impermanent et être social*, P-W Boudreault et D. Jeffrey (sous la direction de), pul, pp. 157-168.

Usages de l'espace urbain comme révélateurs de formes de reconnaissance chez de jeunes danseurs de hip hop.

Hélène Brunaux
LISE / CNAM-CNRS UMR 5262.

Les lieux sont porteurs socialement, économiquement ou symboliquement d'usages qui vont définir les manières dont les acteurs sont susceptibles de les utiliser mais aussi les qualités d'appropriation qu'ils en ont. Lorsque Yves Grafmeyer (1994) parle de « *manières d'habiter* » la ville, il montre qu'il se dessine des différences d'appropriation à partir des mises en jeu de système d'attitudes et de pratiques qui se rapportent à la fois au logement, au voisinage, au quartier et à la ville... Si le sujet s'attache aux *façons de danser* dans et par la ville alors les relations se complexifient puisqu'elles concernent autant les usages du corps que ceux de l'espace. D'autant plus que le système d'attitudes et de pratiques ne s'arrête pas aux comportements mais relève des choix du chorégraphe et de l'utilisation qu'il souhaite faire du corps en tant que matériau artistique. Justement, en fonction des contextes et du poids des structures dans lesquelles sont envisagées et composées les œuvres, l'appropriation esthétique que le danseur chorégraphe va avoir de la réalité peut être relativisée. Ce n'est pas pour autant que des conventions ou des contournements ne peuvent pas s'établir et permettre aux individus de construire des stratégies leur permettant de rester acteurs. Le contexte qui va être envisagé ici s'attache essentiellement à l'espace public et aux usages de l'espace urbain empruntés ou fabriqués par de jeunes danseurs de hip hop lorsqu'ils s'y produisent.

Le mouvement hip hop se décline sous diverses tendances artistiques (musique, arts graphiques, tenue vestimentaire) dont la danse. En ce qui la concerne, il existe deux formes de danse, une dite « debout » et une au sol, « le break ». Toutes deux montrent un répertoire riche en figures accompagné d'un vernaculaire très imagé (« pop », « look », « smurf », « coupole », « scorpion », « passe passe » etc....); il est particulièrement détaillé chez Hugues Bazin (1995) qui analyse les différentes conditions d'émergence de ces pratiques. Chaque forme de danse va développer des savoir-faire engageant savoirs et techniques spécialisées tels que les définit Sylvia Faure (2000) dans son ouvrage. Mais, à côté de ces ressources, que l'auteur envisage ici comme des « *dispositions* » à agir, il existe aussi des ressources que nous appelons « en mouvement », c'est à dire non figées, portées par les acteurs, et qui vont résulter d'une combinatoire de compétences qui apparaissent « ici et maintenant » dans l'espace public de représentation. Nous nous appuyons alors sur une définition de Guy Le Boterf (2000) qui ne considère plus la compétence comme « *une disposition à agir mais également comme un processus* », donc qui permet de « *raisonner en terme de combinatoire* ». Pour illustrer cet aspect, un danseur n'est pas compétent seulement si il sait mobiliser certains savoir-faire dans une situation donnée mais surtout si il sait faire le lien entre les ressources dont il dispose et ce lien est aussi une forme de ressource. En danse hip hop, lorsque les danseurs se retrouvent dans le cercle du « défi », ils mobilisent autant qu'ils les combinent au cours de l'action un ensemble de ressources communicationnelles (stratégies de contre information, de rétention d'information, d'accumulation de propositions...). C'est cet ensemble qui est rendu visible par leur forme d'engagement dans la danse. Nous allons montrer comment l'analyse des *processus de spatialisation* proposés à un moment donné dans le cercle d'échange, en quelque sorte « l'écriture » de danse, peut permettre de saisir la dynamique de construction de compétences qui accompagne la diversité des usages de l'espace urbain. Le dispositif méthodologique utilisé dans cette étude s'appuie sur des observations directes pendant sept mois sur le site de la gare Matabiau à Toulouse, haut lieu de rencontre des danseurs qui s'y retrouvent tous les dimanches soirs. La danse s'y fabrique en sous sol, dans un espace délimité par deux poteaux et une vitre à travers laquelle la sortie du métro est visible. Ce site est donc un passage entre la gare et la ville. La méthodologie s'articule aussi autour de vingt cinq entretiens individuels et collectifs analysés thématiquement à partir d'une typologie générationnelle de danseurs issue, dans un

premier temps, de leur nombre d'années de pratique : les « experts » dansent depuis au moins dix années, les « spécialistes » entre cinq et dix ans et les « novices » expérimentent la danse depuis deux années minimum.

Dynamique de construction et diversité d'usages.

La gare est un site très riche en ressources, qu'elles soient portées par les acteurs, par le lieu lui-même ou révélées dans les interactions. Dans ce contexte public, les acteurs en présence sont pluriels et les formes artistiques proposées sont labiles. Jean Michel Guy (2003 : p.164) interroge le statut des spectateurs et des participants en soulignant cette particularité des spectacles « déambulatoires » où « *le passant dont les artistes de rue ont capté l'attention peut changer plusieurs fois de statut* » ; (...) « *de simple badaud, il peut se faire témoin ou spectateur, redevenir badaud l'instant d'après* ». Pour lui, le public comme entité n'existe pas et le caractériser peut permettre d'appréhender les effets de la réception du spectacle. Emmanuel Ethis (2003 : p.187) à partir d'un regard sur le public du festival d'Avignon qualifie celui-ci de « *médiateur* » puisque « *c'est la pluralité des médiations qui donnent le sens à la démarche spectatorielle* ». Effectivement, le public peut osciller d'un rôle à l'autre en fonction des propositions artistiques qu'il rencontre sur son trajet. Dans ce sens, nous choisisons la distinction proposée par Philippe Chaudoir qui, à partir de son étude sur les arts de la rue constate que le public peut être « *convoqué* » à un spectacle mais aussi « *surpris* » par un évènement ou une représentation. Cette distinction correspond aux rôles endossés par les spectateurs du site de la gare auxquels nous en rajoutons une autre qui correspond aux spectateurs *initiés* c'est à dire les pairs. En fait, la multiplicité des facettes du « public » s'accompagne (et vice versa) d'une définition plurielle des danseurs car cette forme de danse urbaine repose sur une réciprocité des échanges.

Par exemple, le danseur de hip hop, lorsqu'il se produit dans l'espace public, peut osciller d'une pratique de « défi » à un « freestyle », c'est-à-dire une modalité qui s'appuie non seulement sur l'analyse « ici et maintenant » du comportement des autres danseurs mais aussi qui s'articule autour du positionnement des spectateurs se situant plus ou moins à la limite du cercle de danse. Effectivement, lorsqu'il donne à voir sa danse (soit au cours de l'action), le danseur peut y apporter des variations comme s'il pouvait jouer avec la distance par rapport aux réactions du public. Ceci recouvre de la « *frange* » du cadre relevée par Erving Goffman (1974) qui indique « *le statut de l'activité dans le monde réel* ». Lorsqu'il met en mouvement un simulacre de relations avec le public (rapprochement ou éloignement, jeu de regards, orientation...) cela fait partie de sa composition. Lorsque les interactions avec le public peuvent transformer sa composition, il n'est pas sur la même « *frange* ». Plus l'artiste aura vécu des expériences chorégraphiques urbaines et plus celles-ci pourront influencer son « *cadre* » pour les prochaines interventions. Puisque les danseurs sont susceptibles de combiner des ressources entre elles pour développer des compétences corporelles, il peuvent aussi en dévoiler d'autres ce qui va influencer l'apparition de nouvelles modalités de pratique de danse identifiables à partir des usages de l'espace : usage créatif voire artistique, usage distractif ou de loisir, compétitif ou plus politique (permettant d'afficher son opinion). Les danseurs de hip hop ont, par exemple, recherché une utilisation innovante des sols et des structures urbaines. En utilisant aussi bien le béton que le carrelage, que les murs ou que les escaliers, ils ont développé une technique gestuelle où les appuis manuels vont être autant mis en valeur que les autres créant ainsi des figures inédites, ce qui marque l'originalité de la danse comme un défi à la pesanteur : il y a inversion des segments sur l'axe de rotation puisqu'en « *break* » le corps tourne de façon privilégiée autour des appuis main et avant bras. Cet usage semble caractéristique de toutes formes de pratiques urbaines dites « *autonomes* » ou « *spectacularisables* » (telles les pratiques de rollers agressifs, street ball, de skate board, BMX...). Constat qui amène Eric Adamkiewicz (1998) à affirmer que « *la ville est devenue un espace ludique qui est la matière première de leur expression* » et que « *l'intérêt de ce type de pratiques réside dans la maîtrise d'un espace qu'elles naturalisent en se l'appropriant ponctuellement* ». Par contre, tous les danseurs ne vont pas être capable de développer des compétences d'adaptation pour entrer dans le « *freestyle* » et le « *défi* ». Ils ne vont pas tous utiliser le potentiel d'usages que leur offre le site d'étude malgré la richesse de son espace, véritable « *fabrique* » à ressources grâce aux multiples interactions qui y sont possibles entre les spectateurs *convoqués*, *surpris* ou *initiés*, les groupies, et l'ensemble des danseurs *experts*, *spécialistes* ou *novices*... Ils peuvent en refuser son potentiel et rester

dans une forme d'engagement sans prise de risque pour eux, calquée sur les formes d'usages qu'ils ont l'habitude de proposer dans d'autres lieux de pratiques tels les théâtres, les podiums, les « battles », les studios de danse....

L'utilisation des ressources et processus de spatialisation

Pour expliquer ces comportements, nous nous sommes appuyés sur le sens donné au concept d'« *espace intermédiaire* » par Laurence Roulleau-Berger (1999). Il est particulièrement heuristique car l'auteur suggère qu'il existe des interstices dans les villes où des « *espaces de création* » et de « *recomposition* » permettent aux individus de développer un ensemble de compétences non reconnues institutionnellement. Dans notre approche de la danse, les « *espaces intermédiaires* » seraient des lieux où le détournement des usages est possible pour en proposer d'autres... Dans ce sens, la réversibilité des « *espaces intermédiaires* » participerait à une *dé-qualification, qualification, re-qualification* voire une *sur-qualification* de l'espace. Pour étudier les jeux et les enjeux portés par les interactions entre les acteurs nous nous sommes appuyés sur certains concepts proposés par Erving Goffman (1983) afin d'avancer que le cercle de danse à la gare est ainsi un "*marqueur*" de relations soit "*ce qui isole des personnes ensembles dans le sous ensemble des présents*". Il peut être également un "*marqueur central*" car il présente et annonce un dialogue gestuel, un "*marqueur frontière*" parce que l'extérieur du cercle est hors sujet, hors danse... Et un "*marqueur signet*" parce que les formes spiralées et circulaires sont autant de signatures singulières traçant les engagements des danseurs. Sachant que plusieurs protagonistes se retrouvent autour du cercle, nous avons étudié ce qui se passe lorsque par exemple, les spectateurs se rapprochent du cercle, lorsqu'ils viennent s'asseoir sur sa limite, et quelles mises en scène se construisent et se déconstruisent à partir de ces échanges. La mise en scène s'installe dans et autour du cercle, en composant avec les jeux de distance, les jeux de regard ainsi que les jeux de représentation des formes corporelles. Ainsi, une figure répétée plusieurs fois en suivant chez un danseur et la même figure répétée à des moments différents chez un autre, montre pour l'un, un geste technique de recherche sur la performance, et pour l'autre, un choix dans la composition des figures entre elles pouvant être décodé comme relevant d'une véritable signification, d'un sens de la création. Cette illustration propose différents processus de spatialisation empruntés par les danseurs qui seront d'autant mieux saisis si l'interrogation porte sur la manière dont les danseurs s'y prennent pour construire des compétences corporelles. Est-ce que les modes d'apprentissage peuvent permettre de comprendre le sens de la création ? Pour l'analyse, les liens entre les figures participent et sont essentiels dans la mise en scène. En ce qui concerne les jeux de regard et de distance, ils sont plus ou moins provoqués, recherchés, en fonction de l'appartenance aux groupes de danseurs. Effectivement, il est nécessaire d'affiner la typologie générationnelle des danseurs *experts, spécialistes* et *novices* en recherchant les moments décisifs pouvant influencer leurs « *carrières* » (Becker, 1985). Lorsque les danseurs ont suivis un apprentissage « semi-directif » accompagné par un « expert » pour lequel la culture entourant le hip hop est partie prenante, ce sont des *cultivés*. Lorsqu'ils s'appuient sur le visionnage de cassettes vidéos de « battle » ou de films sur le hip hop, ce sont des *performers* qui utilisent un modèle d'apprentissage par « imitation », motivés par l'aspect technique et esthétique (visuel) de la pratique. Chaque groupe générationnel dispose de *performers*, et de *cultivés* qu'ils soient *spécialistes* ou *novices*. Les filles sont toujours rares chez les adeptes de danses de rue et se retrouvent surtout chez les *performers* puisque l'aspect esthétique est important pour elles. Les entretiens individuels et collectifs dévoilent une relation entre l'utilisation des lieux de danse et le processus d'apprentissage. Par exemple, plus les danseurs ont passé de temps dans le quartier avec les experts ou leurs pairs et plus ils utilisent matériaux et mobiliers. Pour les *cultivés*, ils font partis de la danse, ils « sont » la danse, ce qui leur permet de comparer le cercle à une « arène ». Il est difficile dans ce cas là de continuer de parler de mise en scène spatiale puisque les jeux de regards sont totalement incorporés par les danseurs *cultivés*. Ils font partis des usages spatiaux que la situation d'interaction impulse. Par contre, ils restent éléments de la mise en scène tant d'un point de vue visuel que distal lorsque l'on se positionne du côté des *spécialistes* et des *novices*. Pour eux, la pression du regard fait partie de l'activité, mais ils la subissent. Les jeux de distance et de regard paraissent des stigmates dans le cercle, comme si ils révélaient l'origine spatiale et sociale du danseur. Nous avons montré que les disqualifications sociales ressenties chez les danseurs de hip hop passaient souvent par des regards et jeux d'attitudes (2002). Ainsi les danseurs reproduisent ces sensations négatives pour en

faire des ressources puisque la mise en scène est une condition pour gagner le défi. Il émerge donc une véritable forme de réciprocité spatiale et sociale dans l'échange. Cet exemple d'interprétation du langage corporel du danseur montre que, même si la danse hip hop est reconnaissable par tous les néophytes dans ses grandes lignes comme une « *langue des intervalles* » pour reprendre l'expression d'Isaac Joseph (1984), elle est intéressante surtout parce qu'il y a des intervalles, soit une écriture des liaisons entre les formes de corps. Ces traces sont également plus ou moins mises en scène dans la manière dont ils vont d'engager dans le cercle et, là encore, il y aurait plusieurs formes de discours relevant du niveau des pratiquants et de l'apprentissage qu'ils ont suivi. En nous attachant particulièrement à la « *membrane* » du cercle et à la porosité de cette membrane, dans le sens donné par Isaac Joseph c'est à dire comme « *la peau du social* », ce qui sépare les coulisses de la scène, nous en faisons le lieu de lecture des enjeux portés par les interactions.

Les logiques qui influencent les différentes modalités de pratiques qui se développent en danse hip hop peuvent se comprendre en utilisant les deux procédés de la « *substitution* » et de « *l'accumulation* » avancés par Gabriel Tarde (1891) dans son étude sur l'imitation. Avec la « *substitution* », c'est l'influence externe qui amène les danseurs dans la reproduction de formes (au sens de figures) comme une commutation. Ils apprennent les figures à partir des cassettes vidéo ou dans des stages et des cours en salle et l'innovation se fait en imitant des formes visionnées. Pour « *l'accumulation* », les danseurs s'appuient cette fois sur une imitation de factures, c'est à dire qu'ils se construisent des « *modèles internes avant des modèles externes* », ou encore que « *l'imitation des idées précède celle de leur expression* »... Concrètement, l'apprentissage va reposer sur le développement de la compétence à accumuler les formes. Le danseur, dans l'improvisation, va apprendre à utiliser les formes de l'autre pour y mieux articuler les siennes. Ainsi, dans l'« *espace intermédiaire* » de la gare, l'on a à faire à un « *espace de création et de recomposition* » qui permet d'une part des constructions de compétences basées sur l'improvisation (accumulation de formes) et d'autre part des mises en pratique de savoir-faire dans le cercle de danse. C'est parce que le cercle de l'espace public de la gare est un marqueur de relations et de mises en jeu d'interactions de toutes sortes (passants, spectateurs, groupies, pairs...) qu'il est providence dans la révélation des procédés d'écriture au service des processus de spatialisation.

Processus de spatialisation et formes de reconnaissance.

Comme tous les danseurs ne s'y prennent pas de la même façon lorsqu'ils fabriquent les usages des lieux, certains vont être capables de développer autant de compétences corporelles que de « *répertoires de rôle* ». Ulf Hannerz (1983 : p.136) appelle « *répertoire* » de rôle « *l'ensemble des engagements situationnels finalisés qui constituent le tableau de la trajectoire existentielle de l'individu* ». Le danseur se construit un registre de rôles d'autant plus étendu que les situations d'interaction sont ouvertes et impulsent une combinaison de ressources comme dans les situations de défi. Plus les compétences des danseurs reposent sur l'utilisation des ressources de l'espace urbain souvent dirigée par les formes d'apprentissage et plus ils sont capables de s'adapter aux situations d'interaction. Donc l'expérience urbaine est d'une part essentielle et conditionne la richesse du répertoire de savoir-faire et de rôles (mobilisation de l'ensemble des ressources) comme autant d'« *expériences sédimentées* » (1996 : p.96) qui s'incrument dans la mémoire en tant qu'entités reconnaissables et mémorables. Dans ce cas, le cercle est un lieu symbolique de rappel par le langage corporel d'« *une diversité d'objets spatialement, temporellement et socialement absents du « ici et maintenant* » (1996 : p.58). D'autre part, le cercle est un lieu d'expérimentation en cours de l'action puisque les danseurs y affinent leurs savoirs. C'est la finalité de la situation d'interaction qui leur permet d'activer les ressources dont ils disposent et de compléter leur répertoire de rôles en les articulant ensemble de façon inédite. C'est ce que veut exprimer un des danseurs interrogé lorsqu'il affirme « *avoir gagné quelque chose* » dans l'improvisation du défi. Le répertoire de rôles dont il dispose active les ressources en les articulant ensemble et c'est la qualité de cette articulation qui montre la compétence du danseur à s'adapter aux situations ouvertes d'interaction. La différence entre les *performers* et les *cultivés* réside dans cette propension à s'adapter. Les *performers* n'innovent pas pour ne pas prendre de risque car ils ne disposent pas des mêmes ressources issues de l'apprentissage en milieu urbain à l'inverse des *cultivés*. Ceux-ci ont une sensibilité accrue pour faire face à toutes les

situations. Les formes d'engagement et les répertoires de rôles qu'ils mobilisent sont des traces de leur positionnement social, les contraintes sociales étant à l'origine de leur sensibilité vis à vis de la ségrégation urbaine comme nous l'avons développé dans une précédente analyse.

Justement, nous avons pu dégager des formes d'engagement, des « manières de faire cercle » dévoilant la construction de compétences corporelles. Laurence Roulleau-Berger développe la notion d'engagement dans les « *espaces intermédiaires* » en en proposant quatre formes : un « *engagement fusionnel* », c'est à dire un surinvestissement de l'individu dans l'espace de création, un « *engagement distancié* », soit une présence irrégulière, un « *engagement perlé* », comme dépendant des enjeux que l'individu ressent à un moment donné et un « *engagement minimal* », comme lointain par rapport aux autres membres du groupe. Nous pouvons retrouver ces formes chez les danseurs de hip hop qui se réunissent pour danser dans le cercle mais surtout montrer le lien de ces engagements avec l'utilisation de « zones » spécifiques inscrites dans la figure. Ainsi trois zones principales y apparaissent délimitées : une « zone centrale », au cœur du cercle et haut lieu de représentation, une « zone périphérique interne », du centre à la limite en dedans de la figure et une « zone périphérique externe », de la limite à l'en dehors proche. Nous avons ici à faire à des « *engagements situationnels finalisés* » tels qu'ils sont décrits par Ulf Hannerz car la situation est finalisée à partir des formes et zones d'engagement du danseur dans le cercle et de leurs répercussions sur les autres (pairs et spectateurs). Mais il se peut aussi que ce soit les autres qui déclenchent le comportement du danseur car nous sommes dans des situations d'interactions très fluides qui peuvent basculer d'un usage à l'autre. Cette fluidité dans les « *structures sociales différenciées* » impulse pour le danseur la mobilisation de plusieurs types d'engagement situationnels, c'est à dire de rôles.

Les participants portent donc les enjeux de la situation et s'attribuent (consciemment ou non) des rôles à un moment donné. Pour clarifier le propos, les formes d'engagement sont le signe d'une mobilisation de ressources motivationnelles par les danseurs et les zones d'engagement utilisées dévoilent des ressources corporelles et communicationnelles. C'est la combinaison de ces ressources, visibles dans les rôles qu'ils vont prendre, qui leur permet de construire des compétences pour s'engager dans la situation. Et ce sont a priori aussi elles qui révèlent au chercheur les formes de reconnaissance recherchées chez les danseurs.

Effectivement, nous avons mis en relation processus de spatialisation et trois formes de reconnaissance : garder et augmenter l'estime de soi dans le défi et/ou l'entraînement, faire parti de la communauté des pairs dans le défi et/ou la démonstration et surprendre et intéresser le spectateur dans la démonstration. Les cultivés recherche le triple défi de reconnaissance et savent osciller d'un rôle à l'autre en mobilisant les ressources utiles afin de développer les compétences indispensables pour s'adapter aux situations. Mais, bien que les rôles puissent se lire dans le rapport à la rue et aux usages qui émergent du cercle de danse, ce qui se passe dans le cercle par rapport au « hors cercle » peut marquer le danseur à son insu car la situation d'interaction est complexe, non figée. En effet, le danseur peut refuser l'« *étiquette* » qu'il est susceptible d'endosser « *qui indique aux gens comment se comporter en qualité de membre du public* » pour reprendre les propos de Goffman (1974 : p.217) ou au contraire en jouer. Ce choix dépendra de son besoin de reconnaissance. Par exemple, un danseur *expert cultivé* a raconté dans un entretien qu'un passant lui avait donné de l'argent à la gare, comme si il faisait l'aumône. Cela l'a beaucoup choqué et il lui a couru après pour le lui rendre. Il ne veut pas de cette étiquette qu'il a assimilé à celle de « *clochard* ». Pour lui, la reconnaissance dans un lieu public comme la gare, ne passe pas par un rituel financier mais simplement par l'intérêt qui peut se lire sur le visage du spectateur. Cette marque résultant d'un positionnement social est ressortie autrement de l'entretien collectif avec un groupe reconnu de danseurs *spécialistes performers*. A partir d'un questionnement sur les difficultés d'avoir des salles pour s'entraîner, ils ont relevé que la définition sociale du rôle du danseur de hip hop était de danser dans la rue: « *vous pouvez vous entraîner dans la rue, vous êtes hip hop, quoi !* » et que cette étiquette qu'ils mettaient en avant parfois dans le but de se démarquer par rapport aux autres formes de danse était à double tranchant pour obtenir des salles et des moyens. En recherchant la deuxième forme de reconnaissance « faire parti de la communauté des pairs » ils prennent le risque de s'enfermer dans une forme de pratique associée au seul statut de danseur de rue.

La réciprocité des échanges oblige une gestion dialectique entre besoin de reconnaissance et attribution d'un rôle. Pour espérer y arriver le danseur doit agrandir son répertoire (ou segments de rôles) afin de ne pas s'y enfermer et pouvoir répondre à tout type de situation. Ainsi, plus le danseur arrive à s'adapter aux usages voulus par les contextes situationnels mais aussi et surtout à surprendre les spectateurs en développant différentes qualités d'appropriation des usages et plus il accède aux formes de reconnaissance. Les pratiquants lisent la situation et à partir de leurs motivations, choisissent dans leurs répertoires de compétences corporelles les savoir-faire qui correspondent aux rôles à mobiliser et qui vont leur permettre de s'engager dans la situation ou de construire de nouvelles compétences. Leurs engagements vont donc varier en fonction des défis perçus dans la situation.

Par exemple pour la *novice performer* Nadine, son besoin de reconnaissance par les pairs (en majorité des garçons) est prégnant mais, en tant que novice, elle a du mal à se risquer dans le cercle :

"Y en a qui observent et qui aimeraient se lancer dans la danse mais qui n'osent pas. Et puis, il faut avoir le courage de rentrer à l'intérieur du cercle aussi, parce que c'est un merdier, ça ... ah ouais, ouais c'est une bulle fermée. Tout le monde ne va pas dans le cercle, ça c'est clair, y'en a beaucoup qui restent en dehors pour regarder."

Pour Eric, qui est un *expert performer*, le cercle est l'occasion pour lui de réaliser une performance sportive :

"Mais un freestyle c'est quand même quelque chose de propre, le mec il va pas arriver au sol direct en position de base. Il y a une préparation, un début, une sortie... dans le freestyle, dans les ronds en général. C'est important pour voir si il est propre ou pas"...

Le *spécialiste cultivé* Nasser se lance pour montrer son niveau aux autres, pour se mesurer dans l'échange car le centre du cercle est une zone stratégique.

"Quand on rentre dans le cercle c'est vrai que ça fait quelque chose, comme si tu posais une question et qu'on attend une réponse. On ne va pas rentrer dans le cercle si on n'a pas d'intérêt. "...

En fait, plus le danseur arrive à s'adapter aux usages voulus par les contextes mais aussi et surtout à surprendre les spectateurs en développant différentes qualités d'appropriation des usages et plus il accède aux formes de reconnaissance.

Conclusion

C'est parce que les processus artistiques étudiés dans l'espace public de la gare se développent dans des *systèmes ouverts* c'est-à-dire des espaces de performance ou d'expérimentation impulsant des relations entre les acteurs qui fabriquent l'œuvre et ceux qui y ont accès que l'utilisation du paradigme interactionniste trouve son sens. Nous avons montré que saisir la diversité des usages de l'espace urbain et la dynamique de construction des compétences qui l'accompagne peut passer par l'analyse de *processus de spatialisation* empruntés par les danseurs de hip hop. Ce sont les ressources portées par les lieux, portées par les acteurs mais aussi révélées par eux au cours de l'action qui permettent d'appréhender les différentes qualités d'appropriation des usages. Les processus de socialisation dans lesquels s'engagent les danseurs, c'est-à-dire la manière dont ils vont intégrer les éléments de la culture hip hop et s'intégrer dans la vie sociale plus large peuvent se lire dans les usages de l'espace. Effectivement, plus le danseur a assimilé la culture véhiculée par les « anciens », plus il est *cultivé* et plus il peut passer d'un usage à l'autre. Il s'est construit des répertoires de rôles et de compétences corporelles larges et sait les combiner, en utiliser des segments ce qui lui permet de s'adapter aux contextes situationnels et d'accéder au triple défi de reconnaissance : garder et augmenter l'estime de soi, faire parti de la communauté des pairs, surprendre et intéresser le spectateur « *convocé* », « *surpris* » ou *initié*. L'étude montre qu'il existe des espaces plus porteurs que d'autres de reconnaissance et que le site de la gare Matabiau à Toulouse permet d'en révéler plusieurs formes car c'est un espace urbain d'expérimentations particulièrement riche en interaction. C'est une des raisons pour laquelle il a été choisi par les jeunes car il leur permet de développer une complexité de segments

de rôles et de compétences comme autant de moyen de se construire une place sociale par et à travers leurs *écritures de danse*.

Bibliographie

- Adamkiewicz, E., (1998), « Les performances sportives de rue », *Les annales de la Recherche urbaine – Sports en ville*, Revue n°79.
- Bazin, H., (1995), *La culture hip hop*, Desclée de Brouwer.
- Becker, H.S., (1985), *Outsiders – Etudes de sociologie de la déviance*, Métailié.
- Berger P. et Luckmann T., (1996), *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin.
- Brunaux, H., (2002), *Danse hip hop et architecture -Création de sens et sens de la création*, mémoire de DEA en sociologie et anthropologie, Université L. Lumière, Lyon.
- Chaudoir, P., (2000), *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » - La ville en scène*, L'Harmattan
- Ethis, E., (2003), « La forme festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un « public médiateur », dans *Le(s) public(s) de la culture*, sous la direction d'Olivier Donnat et Paul Tolita, Presses de sciences PO, vol.1.
- Faure, S., (2000), *Apprendre par corps - Socio anthropologie des techniques de danse*, La Dispute.
- Goffman, E., (1974), *Les cadres de l'expérience*, Minuit.
- Goffman, E., (1983), *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 et 2, Minuit.
- Grafmeyer, Y., (1994), *Sociologie urbaine*, Nathan.
- Guy, J.M., (2003), « Les publics du spectacle », dans *Le(s) public(s) de la culture*, sous la direction d'Olivier Donnat et Paul Tolita, Presses de sciences PO, vol.2.
- Hannerz U., (1983), *Explorer la ville*, Minuit.
- Joseph I., (1984), *Le passant considérable*, Librairie des Méridiens.
- Le Boterf, G., (2000), *Construire les compétences individuelles et collectives*, ed d'Organisation.
- Rouleau-Berger, L., (1999), *Le travail en friche. Les mondes de la petite production urbaine*, de l'Aube.
- Tarde G., (2001, 1^{ère} ed.1890), *Lois de l'imitation*, Seuil.