

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DEVENIR UN DANSEUR URBAIN : UNE APPROCHE AUTOETHNOGRAPHIQUE PAR LES ÉPREUVES  
ET LE TRAVAIL IDENTITAIRES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE ÈS SCIENCES DE LA GESTION

PAR

ADRIEN MARS

SEPTEMBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le résultat de nombreuses années de travail scolaire mais également d'exploration des diverses facettes constituant qui je suis. C'est un parcours parsemé de découvertes sur moi et le monde m'entourant, de rencontres dans la sphère scolaire et artistique, d'échanges entre rêveurs, artistes, étudiants et autres personnes aidant à changer le monde à leur niveau mais aussi d'imprévus, d'embûches et de craintes et de peurs... Je n'aurais pu y arriver sans le support, l'appui et les encouragements de personnes que je voudrais remercier ici. Tout d'abord, je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance au professeur Olivier Germain qui m'a dirigé dans l'écriture de ce mémoire. Je le remercie d'avoir accepté de me suivre dans ce travail atypique, sur ce sujet qui m'est si cher, de sa foi en mes capacités, de son immense empathie et de son soutien sans faille, à chaque étape de la rédaction. Je me considère extrêmement chanceux d'avoir pu réaliser cette étape de mon cheminement académique sous sa tutelle et je n'aurais pu espérer un meilleur accompagnement.

Ensuite, je remercie tout particulièrement Kasmila pour sa bienveillance, son écoute, ses encouragements, sa confiance et son énergie apaisante durant tout ce processus de rédaction. Je te remercie du fond du cœur et je suis heureux de t'avoir à mes côtés. Merci à Maëva pour avoir été là pour moi, pour avoir su ouvrir ta porte aux moments où j'en avais besoin, pour avoir été à l'écoute, rassurante et confiante dans le fait que j'allais finir par y arriver.

Merci à ma mère, Patricia et mon père, Joël, pour les discussions au téléphone, m'apportant la chaleur d'une famille aimante et supportrice malgré les 3 500 kilomètres nous séparant physiquement et le courage nécessaire pour continuer sur cette lancée académique, jusqu'au dépôt final. Merci pour votre foi sans faille. Je suis immensément reconnaissant pour tout ce que vous avez fait pour moi et je suis fier d'être considéré comme votre fils. Merci à mon petit frère, David, pour ton humour, tes conseils et tes encouragements. J'ai hâte de te revoir pour que tu me racontes ce qui s'est passé depuis mon départ de la maison. Merci à mes petites sœurs, Liza et Johély, pour vos sourires durant nos appels en vidéoconférence, illuminant mes journées et me motivant à terminer pour vous retrouver et tenir ma promesse de vous amener à la plage, à mon retour en Guadeloupe.

Enfin, je tiens à remercier toutes les personnes du monde de la danse qui m'ont montré leur support quand on se croisait aux studios de danse ou dans les différents événements: merci aux membres de mon groupe Iza Family, Jojo, Gknow et Crescendo pour votre bonne humeur et vos encouragements, merci à la famille A'Motion et plus particulièrement Cherylle, Kayliss et Jay, à la famille DTJIC et plus particulièrement Andy Michel, Steph, MC, Lily, Solène, Justine, Tiko, Marie-Neïka, à la famille UEZ et plus particulièrement Cindy, Angelo et Anne-Betty. Merci à tous les danseurs que j'ai croisés au studio les soirs où je n'étudiais pas, merci pour votre énergie, votre vibe et votre bonne humeur.

Avec toute ma gratitude,

Adrien

## AVANT-PROPOS

REMERCIEMENTS .....	ii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES TABLEAUX .....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	viii
RÉSUMÉ .....	ix
INTRODUCTION .....	10
CHAPITRE 1 De la culture à la danse urbaine : variété des pratiques et enjeux définitionnels.....	14
1.1 Culture et arts urbains : des enjeux définitionnels .....	14
1.1.1 Une large définition de la culture urbaine.....	14
1.1.2 Arts urbains ou cultures urbaines : un rapport différent à la rue.....	21
1.2 La danse dans les cultures urbaines : d'autres enjeux.....	28
1.2.1 Diversité des danses urbaines : trois exemples .....	31
1.2.2 Les tensions présentes au sein de la danse urbaine.....	37
CHAPITRE 2 De la danse urbaine à la construction de l'identité des individus la faisant vivre .....	53
2.1 Identité, travail et régulation identitaire ?.....	54
2.1.1 Qu'est-ce que l'identité ?.....	54
2.1.2 Trois manières d'aborder l'identité .....	56
2.2 L'épreuve comme méthode d'opérationnalisation de la théorie .....	61
2.2.1 Diversité des épreuves en sociologie.....	62
2.2.2 À propos des épreuves identitaires en contexte .....	70
CHAPITRE 3 Le choix d'une autoethnographie.....	74
3.1 Une recherche compréhensive et constructiviste .....	74
3.2 Le choix de l'autoethnographie .....	75
3.3 Conduite et vie de l'autoethnographie .....	78
3.4 Mettre en récit : analyser en écrivant.....	81
3.5 Éthique de la recherche .....	83
CHAPITRE 4 Autoethnographie d'un danseur urbain.....	84
4.1 Où commence la danse ? .....	84
4.2 Montréal .....	98

4.3 A'Motion : les auditions et les troupes, System'A et sAme .....	101
4.4 Assistant d'Andy Michel .....	114
4.5 Le Programme .....	122
4.6 Le Programme : All Stars .....	127
4.7 Los Angeles.....	140
4.8 San Francisco.....	145
4.9 Les réseaux sociaux .....	148
4.10 Scène de confinement .....	164
CHAPITRE 5 Discussion .....	174
5.1 Caractérisation des épreuves, des tensions, des régulations et du travail identitaire .....	174
5.1.1 Les épreuves vécues .....	175
5.1.2 Les tensions subies.....	179
5.1.3 Les formes de régulation en place.....	183
5.1.4 Le travail identitaire à l'œuvre.....	186
5.2 Émergence de séquences dans mon (le) processus identitaire .....	195
5.2.1 « Se construire » .....	198
5.2.2 « Consolider » .....	199
5.2.3 « Assumer » .....	201
5.2.4 « Mesurer ».....	202
5.2.5 « Identité en danger ».....	203
5.3 Moi, un danseur aujourd'hui ?.....	204
CONCLUSION .....	212
ANNEXE A Analyse du récit par la construction de matrices (extrait) .....	217
ANNEXE B Croisement de la typologie dans mon autoethnographie .....	222
BIBLIOGRAPHIE.....	224

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 A Dynamic Process Model of street culture .....	19
Figure 4.1 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche « Crank Dat Soulja Boy »].....	86
Figure 4.2 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche Young Jerkerz Inc] .....	88
Figure 4.3 WatiiPhoto (Photographe). (Mai 2011). [Photographie prise lors d'un évènement organisé par l'organisme Urban Spirit à Pointe-À-Pitre, Guadeloupe] .....	89
Figure 4.4 [Photographie montrant l'espace de la BNP, à Pointe-À-Pitre, Guadeloupe].....	89
Figure 4.5 Nagjoh Photo (Photographe). (Février 2013). [Photo prise lors d'un battle de danse jerk à la BNP, Pointe-À-Pitre, Guadeloupe] .....	90
Figure 4.6 (Octobre 2011). [Photo prise lors d'un rassemblement de danseurs à la BNP, Pointe-À-Pitre, Guadeloupe] .....	91
Figure 4.7 (Avril 2012). [Photo prise lors d'un rassemblement de danseurs à la BNP, Pointe-À-Pitre, Guadeloupe] .....	92
Figure 4.8 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche Battle Matimiss VS Lil Saint].....	93
Figure 4.9 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche UQAM vue par Adrien Mars] .....	98
Figure 4.10 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche Blazin Dance Crew] .....	101
Figure 4.11 [Logo du groupe System'A] .....	103
Figure 4.12 [Photographie des membres du groupe System'A portant le hoodie de la troupe durant un évènement de fin de session du Studio A'Motion Dance] .....	104
Figure 4.13 [Croquis réalisé pour trouver le logo de la troupe sAme] – Jamais finalisé.....	107
Figure 4.14 [Photographie prise quelques jours avant le concert de Chronixx à Montréal, Canada] .....	118
Figure 4.15 [Flyer de promotion du show du Programme 3, Montréal].....	126
Figure 4.16 [Flyer de promotion du show du Programme All Stars 1, Montréal].....	136
Figure 4.17 [Flyer de promotion du show du Programme All Stars 1 à la 5ème Salle, Place des Arts, Montréal] .....	139
Figure 5.1 Continuum des tensions affectant le danseur urbain .....	183

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 3.1 Déroulement des rencontres aiguillant l'autoethnographie.....	80
Tableau 5.1 Tableau des Séquences Types .....	195

## **LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES**

## RÉSUMÉ

Notre mémoire explore le processus de construction identitaire des danseurs urbains. La littérature tend à s'intéresser aux blessures, à la rigueur et à la noblesse dans le monde de la danse, concernant des styles spécifiques comme le ballet ou le contemporain, délaissant toutefois les danses provenant des cultures urbaines et les individus les faisant vivre, malgré une popularité grandissante dans la culture populaire. Peu de recherches se concentrent sur le parcours des danseurs urbains dans un milieu traversé par les tensions locales et globales, mais aussi travaillé par des enjeux d'infréquentabilité. La notion de construction identitaire nous permet d'analyser les dynamiques à l'œuvre dans le milieu de la danse urbaine car elle prend en compte les interactions quotidiennes entre l'individu et son environnement, permettant de construire une conscience de soi en tant qu'artiste professionnel du milieu urbain. Dans ce mémoire, nous mobilisons les théories de la régulation et du travail identitaire, soulignant l'importance du processus de gestion interne des identités de l'individu tout en prenant en compte les influences de l'environnement. L'épreuve identitaire est utilisée comme un opérateur analytique nous permettant d'analyser plus concrètement la construction identitaire, à la jonction de la régulation et du travail. Nous nous appuyons sur mon parcours de danseur urbain, via une autoethnographie, afin de faire émerger des dimensions de la construction identitaire des danseurs urbains autour notamment des épreuves, du travail et de la régulation identitaire. De l'analyse de mon parcours, notre travail permet de faire apparaître des séquences dans le processus identitaire auxquelles peuvent être confrontées tous les danseurs du milieu. Ce travail peut contribuer au développement des études des artistes urbains et pourrait favoriser un meilleur accompagnement des artistes dans le milieu tout en permettant l'expansion et la pérennisation de ces cultures dans nos sociétés.

Mots clés : identité artistique, travail identitaire, régulation identitaire, épreuves identitaires, cultures urbaines, danseur urbain, danses urbaines, dancehall, afro, hip-hop.

## INTRODUCTION

Les cultures urbaines sont plus que jamais au-devant de la scène artistique contemporaine, devançant les autres styles comme la pop ou le rock : en effet, « le hip-hop a surpassé le rock comme genre musical le plus populaire aux Etats-Unis, en 2017 » (Lynch, 2018). Parallèlement, les sonorités dancehall connaissent également un grand succès comme le prouvent le featuring de Rihanna et Drake « Work » un « hymne dancehall », relevé par plusieurs acteurs du milieu comme une des meilleures musiques de l'année 2016 : NME (Bartleet, 2016), The Guardian (Petridis, 2016), Pitchfork (Pitchfork Staff, 2016)... Le duo a gagné le Grammy Awards de la Meilleure Musique R'n'B de l'année pour la 59ème édition des Grammy Awards et la Meilleure Collaboration aux iHeartRadio Music Awards de 2017. Un autre exemple peut être celui de « What Do You Mean? » De Justin Bieber, qualifié « d'island groove » ou de « tropical house ». La musique a eu un succès considérable, étant également citée comme une des meilleures musiques de l'année 2015 : NME (Barker, 2015), MTV (MTV News Staff, 2015), TimeOut (Keens & al., 2015). Les sonorités afro rencontrent aussi un grand succès comme l'illustre la musique « One Dance » de Drake en 2016, en featuring avec le nigérian Wizkid, ici aussi, considérée comme une des meilleures musiques de 2016 : Forbes (McIntyre, 2017), Billboard (Trust, 2016), The Fader (Darville, 2017) ... L'album « The Gift » de Beyoncé en featuring avec de nombreux artistes du continent africain illustre aussi l'attrait de la culture populaire pour ces sonorités. La propulsion au sommet de ces sonorités (hip-hop, dancehall, afro) conduit également à porter un regard sur les cultures associées et tous les éléments qui les composent. La mode vestimentaire est souvent mise en avant dans les vidéos clips, tout comme les danses urbaines, utilisées pour transmettre l'image complète des cultures concernées. Les marques de mode se tournent aussi vers les cultures urbaines afin d'intégrer des éléments distinctifs dans leurs futures collections, cherchant à bénéficier de ce nouvel attrait pour le milieu.

Derrière le succès de la globalisation des cultures urbaines, d'autres problématiques persistent, découlant des origines des cultures urbaines, qui puisent dans des espaces eux-mêmes produits par des visions racistes, sexistes, classistes et soumis à des discriminations économiques. Créées par des populations marginalisées, les pratiques culturelles du milieu urbain sont toujours renvoyées à leurs origines, même si le marché utilise ses codes et ses pratiques. Plus jeune, encore en Guadeloupe, je voulais aller aux différents événements de danse urbaine et être témoin de ce qui se passait sur mon île. Les refus de ma mère suite à mes demandes témoignent de l'infréquentabilité encore perçue du milieu : la culture urbaine est toujours vue comme le théâtre de violences, espace où évoluent des « sauvages », des « délinquants »,

ces personnes renvoyées aux marges de la société, dans des situations économiques et sociales complexes, flirtant avec l'illégal pour s'en sortir. Cette image perdure dans le milieu, malgré l'éclosion des styles au sommet des ventes de musique, malgré la présence dans les médias d'éléments rappelant la culture urbaine. L'étonnement sur le visage des gens quand je leur dis que je suis en Maitrise en Management, après qu'il m'ait rencontré dans le contexte de la danse urbaine témoigne de ces tensions à l'œuvre: en étant danseur de dancehall... Dans l'imaginaire collectif, si je suis un danseur urbain, je suis forcément une personne ayant une faible éducation... L'infréquentabilité du milieu reste tangible pour les acteurs du milieu n'étant pas au sommet de la hiérarchie artistique comme les stars internationales, ayant réussi. Les cultures urbaines sont utilisées par le marché mais les individus qui les font vivre sont encore discriminés du simple fait d'appartenir à ces cultures, créant un certain paradoxe, une inconsistance de traitement. Les individus les plus connus semblent exemptés du poids des tensions mais ces dernières restent présentes, notamment dans la classification des productions artistiques et l'enfermement des créations venant des artistes de couleur directement dans les catégories urbaines, sans considération réelle pour les caractéristiques du travail effectué. De plus, les cultures urbaines peuvent également être effacées, non créditées, malgré des influences pouvant être remarquées dans les créations, comme une envie de gommer des quelconques liens possibles avec ces cultures... Le morceau « What Do You Mean? » de Justin Bieber, présenté comme de la « tropical house » efface le travail des précurseurs du milieu dancehall, ayant amenés ces sonorités, par exemple.

La danse urbaine, à la jonction de l'urbain et de la pratique professionnelle qu'est la danse, nous amène dans un contexte combinant les tensions d'un milieu perçu comme infréquentable, illégitime, et celles d'un milieu hyper compétitif et hautement stressant du fait des caractéristiques du marché. Une « double peine » semble donc exister pour les danseurs du milieu urbain. Être un danseur dans ce milieu place l'individu dans un contexte particulier, méritant d'être étudié en prenant en compte ces caractéristiques propres. Le milieu artistique, de façon générale, est un milieu précaire, par définition: « le revenu médian individuel des artistes au Canada est de 24 300\$, soit 44% de moins que celui de la population active (43 500\$) ». Les danseurs sont les professionnels les moins bien payés des professions artistiques: « 64% de moins que le revenu médian de la population active » (les musiciens et chanteurs, les acteurs et comédiens, les artistes des arts visuels, les artisans, les chefs d'orchestre, compositeurs et arrangeurs, les auteurs et écrivains, les producteurs, réalisateurs, chorégraphes et personnel assimilé et finalement, les autres artistes de spectacle non classés ailleurs) (Hill, 2019, p. 3). Cette précarité économique pousse les danseurs à multiplier les contrats pour gagner leur vie, augmentant le risque de blessures et l'usure

professionnelle. Couplées à ces tensions artistiques s'ajoutent les tensions du milieu urbain : la commodification des styles de danse urbains, leur avancée dans l'industrie, amène une crainte de perte d'authenticité des pratiques. De plus, la précarité économique semble accentuée par le contexte urbain: les institutions permettant la diffusion des œuvres artistiques peuvent encore avoir de la difficulté à accepter des créations venant de l'urbain. « Si les artistes en danses urbaines ont toujours créé, leurs initiatives ne reçoivent le soutien des institutions que depuis récemment » et certains professionnels de la danse urbaine à Montréal ont fait face à un « mur » en approchant les institutions (100Lux, 2017).

L'étude de l'identité semble être le moyen le plus adéquat pour comprendre l'évolution des individus dans le domaine de la danse urbaine parce qu'elle intègre nécessairement les tensions, paradoxes, du contexte local et global. La perspective de la construction identitaire a été choisie car elle permet de mettre en lumière les pratiques développées par les individus pour vivre de leur art dans un milieu complexe, habité de forces multiples, venant du milieu urbain et du milieu artistique, simultanément. Elle permet aussi de considérer une identité toujours en devenir, incertaine et multiple. Notre travail s'inscrit donc dans une perspective constructiviste, reconnaissant la richesse des constructions internes des individus, vus comme des êtres actifs cherchant à donner du sens et des significations à ce à quoi ils sont exposés, suite à leurs expériences. Nous nous situons ainsi à l'intersection des approches du travail et de la régulation identitaire. Dans la perspective de la construction identitaire, la place du chercheur peut être prise en compte : il participe à la création de la connaissance car il est en interaction avec le sujet étudié. Afin de mieux rendre concrètes, palpables, saisissables, les transformations identitaires, toujours à l'œuvre, nous utilisons la notion d'épreuve identitaire sans présager toutefois du type d'épreuves, ordinaires, exceptionnelles, intenses, qui traversent les danseurs durant leur chemin.

Je suis danseur urbain. L'impact de la crise sanitaire de la COVID-19 sur les milieux artistiques (fermetures des studios, arrêt des pratiques...) m'a fourni l'occasion d'un regard introspectif sur ma pratique, mon parcours, ... Nous nous sommes appuyés sur une méthodologie peu utilisée, l'autoethnographie, produisant un terrain assez riche, à portée de main, pour le chercheur. Ce choix méthodologique, dans une perspective constructiviste, fusionne le statut de chercheur et de sujet, permettant d'avoir accès à l'histoire complexe d'un danseur urbain en situation, dans la durée, résonnant avec la vie de sa communauté. En étant danseur urbain et en m'étudiant, je bénéficie d'un regard intime, proche du sujet, me permettant de créer un récit à partir de mes expériences dans le milieu. Le milieu parle au travers de moi. L'intime devient collectif.

En choisissant l'épreuve comme moyen d'opérationnaliser la théorie, nous faisons émerger la rencontre du travail identitaire et des régulations en jeu afin d'étudier l'individu en évolution indéterminée. Notre travail s'organise ainsi autour d'une question de recherche de départ ainsi formulée :

Comment se travaille l'identité des danseurs urbains au travers d'épreuves ?

Au terme d'un récit autoethnographique, nos contributions sont de deux natures, permettant d'ouvrir la discussion sur l'évolution des danseurs urbains dans le milieu. Tout d'abord, un vocabulaire est créé afin d'approcher les enjeux et dimensions de construction identitaire des danseurs. Il peut permettre aux danseurs urbains de revenir sur leur parcours en mettant en lumière et en questionnement des moments de leur histoire afin de comprendre l'impact de dimensions clés sur leur devenir. Ensuite, la mise en lumière de séquences, à partir de l'agencement d'épreuves, de formes de régulation et de types de travail, peut résonner avec la pratique d'autres danseurs qui produisent eux-mêmes des agencements singuliers à partir de leur propre expérience. Au total, nous espérons donner quelques balises permettant de mieux cheminer dans le milieu, malgré le manque de balises claires, permettant d'évaluer cet avancement. Ces apports se veulent comme une invitation à la discussion plutôt que comme la création de modèle. En effet, mon expérience présentée par l'autoethnographie est forcément différente de celles d'autres individus évoluant dans le milieu. Je n'ai pas la prétention de croire que mes expériences sont universelles. Plutôt, je questionne la possibilité de similitudes dans les parcours, créant tout de même un certain ordonnancement malgré les différences qui créent la singularité des parcours.

Nous avons structuré notre travail en cinq chapitres. Notre premier chapitre est consacré à l'impossible définition de la culture urbaine avant de nous concentrer sur la présentation de trois styles de danses urbaines: le hip-hop, le dancehall et l'afro. Par la suite, nous présentons le cadre conceptuel de l'étude, autour des approches de la construction identitaire et de l'intérêt de l'épreuve comme notion permettant d'accéder concrètement à la construction. Dans le troisième chapitre, nous avons fait le choix de raconter notre expérience autoethnographique. Nous présentons dans le chapitre qui suit le récit autoethnographique. Dans un dernier chapitre, nous procédons à l'analyse du récit grâce à la typologie bricolée pour cet effet avant de présenter une proposition d'analyse du parcours des danseurs urbains tout au long de leur pratique. Nous concluons notre recherche en revenant sur le métier de danseur urbain en précisant les idées essentielles qui en ressortent ; en évoquant d'autres qui restent en suspens.

## CHAPITRE 1

### De la culture à la danse urbaine : variété des pratiques et enjeux définitionnels

«When I started to dance, I never thought I could do it as a profession. I was just dancing for pure pleasure. It wasn't until after I began to hit up all the contests and 1vs1 battles that I started to view it like maybe it could become something." -AKAMZ. Kawalik, T. (Décembre 2020).

Ce chapitre vise à comprendre à la fois la culture et les arts urbains en essayant de faire ressortir certaines dimensions sociologiques et anthropologiques, en soulignant aussi les difficultés qu'il peut y avoir à catégoriser de manière précise les frontières entre les arts. Il vise ensuite à présenter la variété des danses urbaines sans chercher à couvrir de manière exhaustive, dans la mesure où il existe une myriade de danses liées à des contextes socio-spatiaux (qui vont d'un pays à une rue). Il s'agit pour moi avant tout de permettre la compréhension du milieu dans lequel se situe la danse que je pratique : le dancehall. Je cherche enfin à mettre en lumière un certain nombre de tensions qui traversent l'art de la danse urbaine et qui façonnent également la manière dont se fabrique, se travaille l'identité. Il en ressort peut-être une sorte de confusion propre au milieu, complexe, défiant les catégories, toujours en mouvement, sécrétant des marges dans les marges... Dans ce chapitre, j'utiliserai des références issues de la littérature savante consacrée aux arts urbains, une littérature grise ou populaire mais aussi ma propre connaissance du milieu comme danseur.

#### 1.1 Culture et arts urbains : des enjeux définitionnels

Dans ce qui suit, je cherche à caractériser ce qu'on entend par culture urbaine. J'essaye aussi de caractériser les différences entre culture et arts urbains dans leur rapport à la rue.

##### 1.1.1 Une large définition de la culture urbaine

En philosophie, il existe une opposition entre les concepts de « nature » et de « culture »: la nature est le monde dans son ensemble, abstraction faite de ce que l'Homme a créé et transformé. C'est l'ensemble du réel, sans ce que l'Homme y a ajouté, sans l'artificiel. La culture, elle, est « l'ensemble des activités, des croyances et des pratiques communes à une société ou à un groupe social particulier » (Verdure, 2003). Plus précisément, l'UNESCO la définit comme « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels, matériels,

intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts, les lettres et les sciences, les modes de vie, les lois, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances » (UNESCO, 1982).

La sociologie, pour sa part, définit la culture comme « l'ensemble des pratiques symboliques, individuelles et collectives, dans tous ses aspects relationnels, leurs significations, fonctions et conséquences sociales » (Akoun & Ansart, 1999) que l'on peut observer à l'intérieur d'un groupe social défini, un ensemble d'individus regroupés grâce à différentes valeurs symboliques comme « le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion » (Lévi-Strauss cité dans Cuhe, 2004, p. 43) auxquels nous pouvons ajouter d'autres éléments comme « les coutumes, les styles de vie, la mode vestimentaire et musicale et ainsi de suite » (Palardy, 2008).

Ainsi, la locution « Cultures Urbaines » recouvre un grand nombre de pratiques culturelles, artistiques et sportives issues de l'espace urbain. Paradoxalement, cette locution est historiquement chargée négativement et des acteurs de la culture appellent les individus à réfléchir sur le mot « urbain » et son utilisation actuelle. A l'origine, le mot urbain était utilisé pour marginaliser les personnes habitant dans les quartiers pauvres, dans les « ghettos », plutôt que dans les banlieues ou les familles plus aisées s'établissent à travers le monde. Dans le cadre du mémoire, nous utilisons « urbain » au sens littéral, « venant de la rue », sans la connotation négative normalement associée. Ici, nous voulons illustrer le lien entre ces pratiques culturelles, artistiques et sportives et la rue, sans le poids négatif originellement utilisé : pour précision, le mot « urbain » en français est utilisé pour traduire l'anglais « street culture ». Les chercheurs se penchent de plus en plus sur le sujet mais une compréhension universelle ou une direction claire dans la littérature n'existe pas pour le moment ; nous remarquons des connexions entre différents aspects de la culture urbaine sans en avoir une définition claire : « la culture urbaine est entrelacée avec beaucoup d'autres sujets mais c'est un concept large qui implique des dispositions, des pratiques, des styles et des valeurs. Le point commun entre toutes les approches est l'étude des relations des individus et des groupes, souvent désavantagés » (Ross et al., 2019, p.2). Dans le langage commun, parler de culture urbaine, c'est souvent parler d'arts ou de sports rassemblés sous une seule dénomination à des fins de catégorisation. Elles sont difficiles à délimiter et/ou classifier car « elles sont nombreuses, destinées ou non à être vues, ne jouant pas de la même manière avec les règles et les codes, mais faisant toutes partie de notre environnement urbain [...] le champ des cultures urbaines se situe à l'intersection de l'artistique, du culturel et du social » comme le dit Gruson (1999, dans Macé, s/d p.1). Il est dit que « c'est une culture

rebelle et pluriculturelle qui invente un langage à partir de la pénurie, qui détourne l'énergie négative, qui installe l'art partout, dans les lieux de travail et de vie. La culture urbaine est un état d'esprit qui entend dépasser les contradictions de la société. Les acteurs des cultures urbaines font de la politique autrement. Dans la rage. Mais en étant positif » (Faure & Garcia, 2008, p. 79). Il est donc important de l'étudier en mettant cette intersection artistique, culturel et sociale de l'avant afin d'être le plus proche possible de la réalité. Additionnellement, les cultures urbaines sont, avec d'autres domaines culturels, des pratiques en voie de légitimation : elles sont perçues comme moins nobles que des pratiques culturelles vues comme légitimes (théâtre classique, équitation, golf, peinture, sculpture...) mais se développent sans cesse, atteignant aujourd'hui une popularité nouvelle : c'est essentiellement le public qui produit cette légitimité et le hip-hop en est la plus belle illustration. Art rebel occupant le haut des classements mais toujours objet de débats, notamment sur sa dimension réellement artistique. Aujourd'hui, la culture urbaine est également perçue comme un phénomène trans-global présent dans presque toutes les nations du monde, ce qui peut sembler paradoxal : ces cultures enracinées dans l'histoire de lieux spécifiques sont devenues une catégorie déterritorialisée, qui assigne autant les individus à une identité que cela permet de se revendiquer comme communauté. Il n'existe ainsi pas de culture urbaine uniforme sur Terre : chaque continent, chaque pays, chaque espace géographique, chaque rue ou quartier, (au sens global, général) a su créer sa culture urbaine qui lui est propre, avec ses codes, ses mœurs et ses différentes déclinaisons. Des influences peuvent se retrouver d'une région à l'autre mais chaque espace a su créer sa culture urbaine. De Tokyo à Séoul en passant par Paris ou Kingston (JA), passant dans les quartiers du Bronx ou de Harlem, la culture urbaine est présente, mais toujours singulière. Le dénominateur commun à tous ces espaces géographiques est l'appropriation de l'espace et le détournement/la réappropriation de ce dernier. Être né où vivre « ici » constitue le terreau même d'une pratique culturelle qui par ses différences, devient un moyen de revendication mais aussi l'expression d'un lieu. Le vécu à l'endroit géographique et la pratique urbaine s'entremêlent et produisent des différences selon les lieux investis d'une histoire, de douleurs, de subjectivités. Ainsi, la culture urbaine a évolué de façon différente à travers les pays et nous remarquons des nuances importantes selon les systèmes socioculturel et économique de chaque espace. Pour reprendre les mots de Lebreton, « Notre recherche ne concerne pas la masse mais bien des minorités qui s'auto-organisent pour se définir une identité dans un contexte d'urbanisation des sociétés. Nous n'excluons pas que certaines de ces activités se transforment ensuite pour devenir une activité de masse et intégrer progressivement les médias de communication et les logiques de consommation qui conduisent alors à une progressive massification de leur activité. » (Lebreton, 2010, p.22). Ainsi, la notion de culture urbaine renvoie directement à la relation entre un centre et une marge, que l'on retrouve autant

dans le champ culturel (par rapport à la culture de masse) que dans le rapport entre centre et périphérie au sein des villes.

La Culture Urbaine n'a pas été souvent abordée dans la littérature scientifique. Peu de chercheurs ont tenté d'expliquer le concept. La majeure partie des discussions sur le sujet traitent en réalité de sujets plus précis comme la délinquance juvénile et les gangs de rue (exemple du travail de Shaw & McKay [1942]). Ces deux sujets ne sont pas suffisants pour définir la Culture Urbaine dans son ensemble. Comme le précise Ross (2018, p.9), « les gangs de rue incarnent la culture urbaine mais ils ne sont pas les seuls groupes qui l'utilisent » ou la composent. Toutefois, cela permet de mettre en lumière certaines difficultés vécues dans des zones urbaines, certaines oppressions, comme étant à la source d'une pratique culturelle.

Après avoir présenté ce qu'est la culture, définissons plus précisément « l'urbain » : développant la littérature autour du sujet, Ross (2018, p. 9-11) nous propose un modèle afin de comprendre la culture urbaine de façon dynamique et holistique. Ce modèle est composé de trois types d'influences que nous allons présenter, les influences primaires, les influences secondaires et les composantes intersectionnelles majeures.

- Les influences primaires composées des (1) participants/acteurs, ces individus qui passent un temps considérable dans la rue et qui ont leurs propres objectifs pour traverser et/ou rester dans la localisation géographique, parfois complémentaires, parfois en compétition. Les acteurs peuvent travailler ensemble, vers les mêmes objectifs ou selon des objectifs qui s'opposent (comme la police avec les criminels, pour donner un exemple marquant). La notion de formalité des secteurs de la société est également prise en compte considérant le fait que les individus peuvent appartenir au secteur formel (avec les agents de contrôle comme les policiers, les travailleurs sociaux, les leaders religieux...) ou au secteur informel (comme les dealers de drogues, les vendeurs de rue...), de (2) l'endroit géographique, car la « street culture » est majoritairement un phénomène urbain, même si les rues (« streets ») existent aussi dans les banlieues et les petites villes. En parlant de phénomène urbain, nous nous positionnons plutôt au contact des zones urbaines considérées comme marginalisées, soumises à des formes de ségrégation urbaine. Ces espaces voient apparaître des créations de vie dans les rues autant que dans les foyers. Cette culture est un phénomène urbain majoritairement présent dans les zones marginalisées, où la ségrégation urbaine est forte. La rue est reconnue par les individus comme un espace de vie à part entière : c'est plus qu'un simple espace de transition entre deux espaces. Des modifications/adaptations doivent toutefois

être faites en fonction des différents pays car des différences existent. En dernier lieu, les influences primaires sont composées des (3) périodes temporelles car la culture urbaine évolue dans le temps et des différences peuvent être relevées selon les époques, si une étude historique est faite. Une recherche doit donc tenir compte des contextes et porter sur la culture urbaine ici et maintenant car cette dernière exprime une trame culturelle en mouvement continu. Dans le même temps, on voit que beaucoup d'arts urbains portent de forts rappels à l'histoire, comme l'esclavage, par exemple, dans certaines danses urbaines.

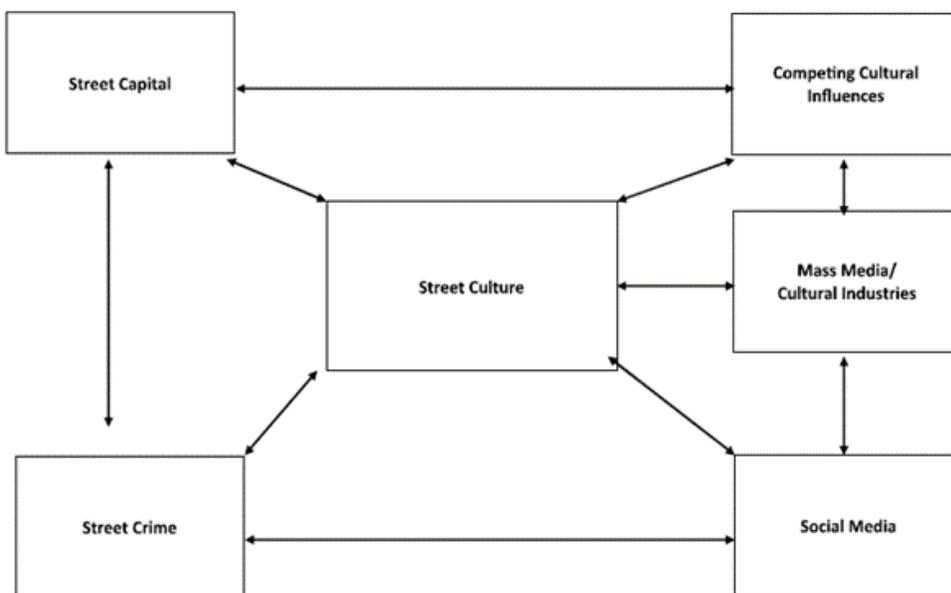
- Les influences secondaires sont les images, les symboles, les styles et les modes vestimentaires. Ces éléments ont un impact différent sur les individus qu'ils touchent selon plusieurs facteurs comme l'âge, le genre, le lieu de résidence et la race/l'ethnicité. Pour les résidents, l'impact dépend de leur mobilité dans l'endroit géographique donné et les facteurs évoqués précédemment. Pour les individus extérieurs ou les « outsiders », leurs impressions se créent à travers les médiums de la culture populaire (comme les séries de télévision, la mode vestimentaire, les médias de nouvelles, les films...).

- Les composantes intersectionnelles majeures (ou « major intersectional components ») sont au nombre de cinq et sont les composantes qui affectent la culture urbaine : Ross nous parle de (1) capital urbain, (2) d'influences culturelles en compétition, de (3) médias de masse et de l'industrie culturelle, de (4) médias sociaux et de (5) crimes de rue. Tout d'abord, (1) le capital urbain est l'unique combinaison de race/ethnicité, genre, réputation et la possession de « connaissances sur la rue » (ou « street efficiency/literacy/savvy/smarts/wisdom » selon les termes originaux), cette façon de négocier les défis vécus dans le quartier ou la communauté, afin d'éviter les situations négatives. Ensuite, les (2) influences culturelles en compétition sont des influences vécues par les individus ou auxquelles ils seront exposés lors de leurs activités : ce sont les impacts des parents, gardiens, amis, professeurs, proches pour l'entourage direct mais aussi de façon plus générale, avec les agents de sécurité, les policiers... Autant de personnes pouvant être des modèles positifs ou négatifs, ayant une influence sur la socialisation des individus vivant dans la localisation géographique étudiée. Pour leur part, les (3) médias de masse et l'industrie culturelle consistent en de nombreux et différents types d'organisations comme les journaux, les radios, les chaînes de télévisions, les musées, les galeries d'exposition... Les différences socio-économiques des individus résidents peuvent transparaître dans l'accès ou non à ces médias, ce qui peut les faire apparaître comme des commodités de luxe. Notons aussi que ces éléments sont, logiquement, des courroies de transmission de la culture urbaine, mais que d'autres existent : les prisons et maisons de

corrections par exemple, ayant leurs propres codes, mœurs, cultures, façons de parler et de se vêtir, et considérant le fait que la culture urbaine se nourrit de tous ces éléments à la réinsertion dans la société des individus les ayant fréquentés, cela en fait également des courroies de transmission. Ensuite, les (4) médias sociaux, par leur utilisation et consommation, sont des éléments fondamentaux pour la culture urbaine, considérant le nombre d'individus qui les utilisent : Facebook, Instagram, Snapchat ou Twitter sont un moyen incroyable de diffuser des messages, idées, images, favorisant la diffusion de la culture urbaine par la création de besoins, désirs et envies de consommer chez les utilisateurs. Les médias sont donc une première manière de déterritorialiser la culture urbaine, la rendant plus globale, plus répandue. Finalement, la dernière composante est (5) les crimes de rue : il est néanmoins important de noter que la culture urbaine peut exister sans les crimes de rue. La culture urbaine est à la fois un contexte et un effet des crimes de rue. Nous reconnaissons la présence d'une certaine culture chez les criminels quand nous nous penchons sur les « scripts » qu'ils créent pour justifier leurs activités, ces mêmes scripts qui sont appris dans les mêmes rues auxquelles nous nous intéressons et qui sont donc transmis à l'intérieur du système qu'est la culture urbaine.

La figure suivante, extraite du travail de Ross (2018, p.11), met en scène les composantes les plus dominantes de la culture urbaine et des connexions possibles entre les différents éléments.

Figure 1.1 A Dynamic Process Model of street culture



Il est important de rester conscient du fait que la culture urbaine n'est pas uniquement constituée des aspects négatifs dont nous voyons les échos dans le discours public : la culture urbaine n'est pas uniquement les crimes de rues, les graffiti clandestins, les gangs et autres éléments spectaculaires. Plus précisément, il s'agit de ne pas les naturaliser comme étant les traits exclusifs et dominants de la culture urbaine, qui essentialiseraient les populations minorisées. Les aprioris sur les concepts de racialisation, pauvreté et pathologie impactent le travail des chercheurs : plus encore, « c'est la responsabilité des professionnels de la recherche d'activement travailler contre cette généralisation négative en approchant ce secteur de recherche émergent avec un état d'esprit professionnel et des méthodes de recherches adaptées. La culture urbaine est autant porteuse d'innovation que de déviance » (Ross et al., 2019, p. 10). L'analyse du sujet de recherche ne doit pas être « fainéante », « enracinée dans des idées préconçues » ou faites afin de confirmer « des stéréotypes en manquant complètement la richesse des données présentes » (Ross et al., 2019, p. 11).

Une critique du modèle présenté ci-haut peut toutefois être effectuée : Ross indique ne pas vouloir « criminaliser » la culture urbaine mais l'ajout des crimes urbains en tant que composante intersectionnelle majeure crée une confusion. Tandis que les autres composantes sont à la fois composées d'un aspect positif et négatif, la composante des crimes urbains, elle, renvoie la culture urbaine uniquement à ses aspects les plus sombres et spectaculaires. Un remplacement de la composante par une autre, plus générale, devrait rendre le modèle plus respectueux de la réalité. La substitution de la catégorie « Crimes de rue » par la catégorie « Violences urbaines » redresse le modèle et amène des points non abordés précédemment mais ayant un fort impact sur les individus et les dynamiques apparaissant dans le milieu. Des concepts comme le racisme, le sexisme et ses conséquences peuvent être amenés sous la coupelle de « Violences urbaines » tout en gardant au sein du modèle les crimes de rue qui existent, eux aussi. Plutôt que de voir les individus issus des cultures urbaines comme les seuls créateurs de violences dans le milieu, il est primordial et encore plus de nos jours ou les revendications se font entendre à l'international (« MeTooMovement » ; « BlackLivesMatterMovement »), de discuter des violences subies par les individus, violences pouvant être la cause de certains comportements observés dans le milieu. La violence devient quasiment un mode de régulation de la rue et on ne peut écarter une compréhension sociologique dans la production de cette violence.

### 1.1.2 Arts urbains ou cultures urbaines : un rapport différent à la rue

Les cultures urbaines sont souvent séparées en deux disciplines : les arts et les sports urbains. Cette simple démarcation permet d'avoir une certaine compréhension des dynamiques présentes dans chaque branche.

Les sports urbains sont des activités sportives caractérisées spécifiquement par la pratique dans l'environnement urbain, la ville, et son caractère informel ou « auto-organisé » par les acteurs eux-mêmes, plutôt que par des institutions. La définition est large mais elle permet de capter la particularité de ces sports, réinventant la ville pour en faire un terrain de jeu improvisé, souvent temporairement, au lieu des terrains de sports dédiés, balisés par les gouvernements ou les municipalités. Ces sports sont encore peu connus dans l'espace public malgré l'écriture d'une histoire riche suite à leur création. Nous pouvons citer les sports déclinant de pratiques reconnues comme le football de rue, le golf urbain et le basket de rue ou encore des sports de glisse comme le skateboard, le roller, la trottinette acrobatique ou même des façons nouvelles de bouger comme le « parkour », mêlant gymnastique et franchissement d'obstacles, pour se déplacer dans la ville.

Lebreton (2010, p. 12) indique que « ces pratiques frôlent l'illicite, elles sont réprimées ou à peine tolérées dans les espaces encore blancs des réglementations en vigueur qui ne les ont pas encore cadrées ». Cette absence de réglementation claire pour la pratique est créatrice de problèmes pour les individus friands de ces sensations nouvelles. Où pratiquer ? Originellement, la ville entière est terrain de pratique et c'est sur des obstacles improvisés que les amateurs de sports de glisse s'entraînent à réaliser leurs figures, souvent aux risques de nombreuses contraventions. En effet, les skaters sont souvent confrontés aux forces de l'ordre et souvent sanctionnés. C'est une situation de tension permanente, qui ne semble pas laisser paraître de solutions : « les pratiquants sont passionnés par leur sport mais chaque tentative de trouver un endroit où pratiquer mène forcément à une confrontation avec les autorités ». Cette situation est si redondante que le côté illicite de la pratique fait quasiment partie de l'expérience du skateboard ! Les skaters défient avant tout les lieux institués. Un slogan existe, illustrant la réalité de tous ces amateurs de la glisse : « Si ta ville n'a pas de skatepark, ta ville EST un skatepark. » (Tony Hawk Foundation, 2020). Par définition, la culture skateboard n'est pas anti-autoritaire : les skaters cherchent juste de nouveaux endroits où pratiquer après avoir été chassés du précédent, et cela dans un cycle sans fin, rendant les skaters fiers de pouvoir continuer leur pratique malgré la pression extérieure. « Les skaters aujourd'hui célèbrent leurs habiletés à « ne pas se faire prendre » avec leur pratique récréative. Cette situation crée une aura d'infréquentabilité autour des sports de glisse urbaine : ces activités sont vues comme négatives

et criminalisantes par les acteurs externes à la culture urbaine. De plus, skater aujourd'hui signifie accepter les risques de blessures physiques et les risques légaux » (Tony Hawk Foundation, 2020). Même quand les skaters sont tolérés dans la circulation urbaine, ils prennent quand même le risque d'être heurtés par d'autres véhicules, faisant de leur activité une pratique dangereuse.

Des changements ont été opérés et la force des réseaux sociaux permet de donner une grande audience à ce type de sport malgré leur situation illégale. Plébiscités par les jeunes générations, ces nouveaux sports ont même attiré l'attention des organisateurs des Jeux Olympiques, séries d'événements sportifs internationaux majeurs, qui les ont invités au programme de 2020. Le choix de ces sports répond au souhait des organisateurs de « se connecter aux sports qui cartonnent partout dans le monde pour apporter aux Jeux une dimension plus urbaine » selon Tony Estanguet, le président du comité d'organisation des JO Paris 2024 (L'Express, 2019). Cette considération nouvelle amène son lot de débats dans la communauté, devant cette légitimation par le marché d'un sport toujours vu comme infréquentable. Jean-Baptiste Rouxel, vendeur à La Bonne Planchette, un magasin de Tours (en France) craint de voir sa discipline « se standardiser et se figer » à cause des critères d'évaluations trop rigoureux des compétitions comme les JO. Pour lui, « le monde du skate est séparé entre l'école sportive et les streeters, dont l'approche est plus créative. Ce sont eux [les streeters] que l'on admire dans la rue ». Pour Sam Partaix, skateur professionnel, les JO ne représentent plus les valeurs de leurs débuts. « Aujourd'hui, c'est un gigantesque business qui cherche à se renouveler en attirant de nouvelles disciplines comme le BMX [...] ou le skate avec un public plus jeune pour satisfaire les exigences des annonceurs. » Pour lui, l'esprit originel du skate, indépendant et libre, ne se retrouve pas dans cette manifestation que sont les JO (Renard, 2019). Pour Tony Hawk, skateur américain reconnu, le sentiment est le même : l'entrée du skateboard sur la scène olympique n'est pas sans risques. Elle pourrait dénaturer la discipline, « basée sur une forme de liberté, loin des carcans de la compétition ». Il va même plus loin, car selon lui, « ils ont plus besoin de nous, de notre image de sport cool, que nous de leur validation » (Francs Jeux, 2019). La marchandisation du sport pourrait la rendre moins pure et authentique. Les sports urbains évoluent encore, entrant de plus en plus dans les mœurs de nos sociétés. On observe ici une tension forte présente dans la culture urbaine entre d'une part, l'infréquentabilité, source de création pure mais aussi d'identités et, d'autre part, le besoin de légitimation grâce à différents médiums, comme les JO, dans notre exemple précédent. Des côtés positifs apparaissent tout de même : « il y a une opportunité de montrer l'influence positive du skateboard sur la jeunesse et de présenter l'indéniable compétence des meilleurs skateurs à une audience qui n'a jamais été aussi grande. Il y a aussi une chance pour des garçons et des filles des

endroits les plus marginalisés du monde de trouver une meilleure vie grâce au skateboard avec cette nouvelle exposition et acceptation » (Tony Hawk dans L'Équipe, 2018).

L'art urbain, découlant directement du street art (le street art étant par définition cet acte illégal, non vendu, apparaissant dans la rue de façon inattendue – on se rappelle par exemple du collectif autour de JM Basquiat) englobe à la fois le mouvement artistique et le mode d'expression artistique qui s'affirme et se revendique à partir de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle : concernant les arts visuels, ce qui différencie à première vue l'art urbain de l'art de galerie, c'est son caractère public et par définition, sa dimension collective et évolutive. Les différences artistiques sont multiples, en constante évolution et énormément de pièces différentes peuvent être catégorisées d'art urbain : les tags (mots écrits avec une bombe de peinture sur n'importe quelle surface), les murales (larges portraits/images racontant une histoire ou permettant d'exprimer les sentiments de l'artiste), les posters (qui sont généralement créés en privé et après amenés sur l'espace public, prenant différentes formes comme des affiches à multiples couches, des découpages...) (Stirewalt, 2019) mais aussi des sculptures, les œuvres à la craie sur les trottoirs et bien d'autres formes. Nous pouvons par exemple considérer la réalité augmentée virtuellement qui commence à faire sa place dans notre monde contemporain, comme une nouvelle forme d'art urbain. L'exemple amené par Casimiro (2018), de la ville de Vienne en Autriche, illustre parfaitement cette nouvelle vague créative : une intervention d'art urbain par Litto pour ARCC.art Open Space utilisait la réalité augmentée virtuellement en 2017. La fusion technologique et artistique ouvre de nombreuses opportunités d'amélioration de la condition des artistes urbains : l'immersion dans l'univers artistique sera plus profonde, là où les sons, les images, les vidéos et même l'utilisation d'autres langues seront explorés.

« Street art is for everybody because this art addresses contemporary life. It addresses the conditions in the street, in the cities. It speaks to people » selon Jeffrey Deitch, curateur et conseiller artistique (dans Kaplan, 2016). De nombreuses particularités existent, complexifiant le rapport que le public entretient avec les œuvres : est-ce du graffiti, de l'art de rue ou de l'art fait par des artistes urbains ? Quelles sont les différences stylistiques et conceptuelles existantes et comment devons-nous les comprendre ?

La popularité et l'omniprésence de l'art urbain permet lentement de quitter les a priori négatifs sur le style et de gagner en légitimité dans le champ artistique académique. Selon Pablo Acona, artiste multimédia originaire de New-York, originellement, l'art de rue dans sa forme la plus pure est le retour créatif d'une population marginalisée, contre le système et la société auxquels on appartient mais l'on

souhaite s'échapper. C'est un style qui est anti-responsabilité, qui ne peut être étiqueté (Kindle Project, 2011). Toutefois, le style urbain arrive à engager le public habituel du monde artistique mais aussi les personnes se sentant aliénées par des espaces comme les musées et galeries, ce qui en fait un genre artistique puissant. « Il y a de plus en plus de personnes parlant de l'art urbain [...]. Et plus les étudiants rencontreront le concept d'art urbain dans les manuels académiques d'Histoire de l'Art, plus l'acceptance du style dans les générations futures est susceptible d'augmenter » selon G. James Daichendt, professeur spécialisé en art de rue à l'Université de Point Loma Nazarene (Kaplan, 2016). La même dynamique apparaissant dans le monde académique est également présente dans le domaine de l'exposition et sur le marché des œuvres d'art. Originellement, l'art visuel urbain est une critique de la culture de l'art traditionnel, originaire d'une culture majoritairement rebelle, créée pour être exposée dans les rues. Devant l'extrême profitabilité du genre sur les marchés d'œuvres d'art, le style intègre les musées et les ventes aux enchères. L'art de rue intègre les instances où il était originellement critiqué, ouvrant la voie aux discussions sur cette nouvelle légitimité.

Néanmoins, ces formes d'arts sont faites originellement de façon anonyme et illégale, rendant le statut juridique de l'art urbain complexe. La ville de Montréal est un exemple parfait de cette évolution des états d'esprits : « depuis une vingtaine d'années, l'art urbain fait partie intégrante de l'identité montréalaise [...] Avec deux festivals de graffitis et de murales (Under Pressure et MURAL), dont un de renommée internationale, il y a une œuvre à admirer à chaque coin de rue, dans la métropole québécoise. » (Tousignant, 2020). Toutefois, certaines villes dans d'autres pays possèdent encore de puissantes législations contre ce mouvement, allant de lourdes contraventions à l'emprisonnement; les artistes urbains ne sont pas encore libres de s'exprimer partout dans le monde.

L'art urbain n'est pas uniquement composé des arts visuels : d'autres pratiques artistiques s'y ajoutent comme la musique (rap, beat-box, production musicale), la danse, la mode et d'autres. Dépendamment de l'espace géographique dont il est question, les dynamiques sont différentes comme le montrent les différents styles existants. Tout comme les pratiques précédemment présentées, elles sont fortes en revendications et tendent à décrire la réalité des populations marginalisées.

Dans le cas du rap, l'exemple du groupe N.W.A (qui signifie « N\*ggaz With Attitude ») est une excellente illustration de la force que représentent les cultures urbaines. Prenant la scène urbaine de l'époque de court, le groupe N.W.A arrive à s'inscrire parmi les groupes hip-hops les plus marquants de l'histoire en

mettant un nom sur un concept déjà existant : le gangsta rap, « plus fort que les autres, plus confrontationnel que les autres, plus controversial que les autres [...] C'est le premier groupe de rap que l'Amérique a activement essayé d'ignorer, et éventuellement a essayé d'arrêter. » (Serrano, 2015, pp. 65-67). Avec des titres comme le célèbre « F\*ck Tha Police », encore utilisé de nos jours dans des situations contemporaines (comme les manifestations en 2020 à travers les Etats-Unis, concernant le cas George Floyd et le Black Lives Matter Movement), le groupe de rap a même su attirer l'attention du FBI en 1989 avec la lettre de Milt Ahlerich (assistant directeur de l'institution fédérale américaine) au label Ruthless Records, distribuant l'album : dans cette lettre, Ahlerich condamnait le message scandé par les artistes, soit la promotion de la violence envers les agents chargés de faire respecter la loi. Selon Ice Cube, né O'Shea Jackson et membre de N.W.A, ils se voyaient comme des « reporters de la rue », portant ainsi le son au rang « d'hymne » à un niveau plus global que juste la situation de N.W.A à Compton, Los Angeles : « It was an epidemic and it was everywhere » (Del Barco, 2015). Le succès de ce projet musical et son influence est remarquable : l'album est aujourd'hui triple disque de platine, comptant plus de trois millions d'exemplaires vendus uniquement aux Etats-Unis. Le style gangsta s'est développé et a quitté son territoire d'origine pour se répandre à travers le monde. Chaque grande ville urbaine a ses propres classiques de gangsta rap, parlant directement aux individus résidant en son sein, utilisant les termes et les repères inhérents à leur histoire propre. L'épisode 4 de la saison 1 du documentaire Netflix intitulé « Hip-Hop Evolution » (2016) montre ces spécificités de façon plus tangible grâce à des vidéos d'archives, des photos, des vidéos et des entrevues avec des individus clés du mouvement.

La mode vestimentaire est un des exemples les plus criants du succès de la culture urbaine. Originellement, le streetwear (mode de rue) est un style vestimentaire décontracté et « à la mode », des t-shirts avec des motifs aisément remarquables, des hoodies et des baskets appelées sneakers, puisant ses influences dans les contre-cultures comme le skate, le surf, le hip-hop, le dancehall et autres. Cette définition générale ne suffit toutefois pas à retranscrire l'immense entrain existant autour de cette mode vestimentaire et son impact sur le marché traditionnel de la mode. En effet, selon le Streetwear Impact Report réalisé par Menendez & Nitschke en 2019 pour HYPEBEAST et Strategy&, « le streetwear ne devrait pas être vu comme une tendance au sein de la mode mais plutôt comme le levier ayant permis un changement plus large, donnant du pouvoir à la culture populaire englobant l'art, la mode, la musique largement, poussée par la culture noire », notion d'empowerment que nous retrouvons souvent dans les histoires des différentes facettes formant la culture urbaine. Avec un niveau de propagation nettement plus élevé que chez d'autres acteurs de l'industrie de la mode vestimentaire, le style streetwear se développe

grandement grâce au concept d'authenticité tout d'abord, cette possibilité d'être en relation directe avec le consommateur achetant le produit et prônant la marque, par l'appartenance communautaire, ce lien entre tous les consommateurs de streetwear échangeant activement autour de ce sujet évoluant sans cesse, mais aussi par l'exclusivité créée par les stratégies commerciales des marques. Cette exclusivité ne provient pas d'une capacité financière importante mais plutôt de changements dans le développement créatif de la marque, le marketing et la distribution. Avec les « drops », cette technique de vente particulière consistant à « commercialiser sans avertissement préalable un produit en édition limitée ou une collection en petite quantité dans des points de vente sélectionnés » (van Elven, 2018), les marques arrivent à changer le rapport des individus avec leurs produits, créant une illusion de rareté et un sentiment d'urgence pour les pousser à acheter les produits. Cette nouvelle technique de vente nourrit grandement le marché de la revente et la popularité des marques, créant une forte relation avec les consommateurs, s'apparentant à un culte. Devant ce modèle performant, de plus en plus de marques traditionnelles modifient leur stratégie afin de capitaliser sur l'attrait du streetwear en les incorporant à leurs opérations existantes, à l'exemple de la collaboration entre la marque de streetwear new-yorkaise Supreme et la marque parisienne reconnue Louis Vuitton en 2017, pour la collection Automne/Hiver ou encore l'achat de 50% des actions de Supreme par la compagnie de management The Carlyle Group, un accord valant environ \$500 million USD, un investissement mineur pour la firme de management mais conséquent pour Supreme, leur permettant de continuer à faire grandir leur marque. Pour l'industrie streetwear, c'est un évènement encore plus marquant considérant le fait que c'est « la première fois qu'une grande firme de management investit dans une marque streetwear » (Menendez, 2017). L'exemple de Supreme illustre parfaitement l'impact des cultures urbaines, passant d'une présence et une pratique locale à une vague d'influence internationale, allant jusqu'à faire évoluer l'infréquentabilité originellement associée à ces éléments de contre-culture vers une acceptation complète suite à l'association de grands acteurs du marché traditionnel. « Ce qui a commencé comme une culture de niche - littéralement avec l'envie d'imprimer des logos sur des t-shirts - est désormais l'un des principaux moteurs de l'industrie de la mode, allant des marques de luxe aux plus petites marques » (Menendez, 2019).

Ces disciplines sont en mouvance perpétuelle et de nouvelles pratiques continuent d'apparaître. Les cultures urbaines sont à l'image de la population qui les fait vivre : sans cesse en renouvellement et à la recherche de nouvelles façons de s'exprimer dans le monde qui nous entoure. La pierre angulaire reste

toutefois la même : le partage d'un mode de vie et de pensées, ancrés dans les individus, provoquant ainsi un fort sentiment d'appartenance et des réflexes de revendications profonds.

Malgré cette diversité foisonnante, il est intéressant de relever des codes universels, partagés par tous les acteurs des cultures urbaines à travers le monde. Les activités urbaines sont des activités définies comme un « style de vie », c'est-à-dire « qu'elles ne sont pas figées comme telles mais évoluent au gré des transformations culturelles. Il est donc important de distinguer celles qui résistent à la culture dominante de celles qui s'y intègrent progressivement [...], les pratiques de « l'ombre » aux frontières du secret de celles qui cherchent l'exposition à la « lumière » et à la reconnaissance de leurs activités. » (Lebreton, 2010, p. 27). Les réactions suite à l'exposition de la culture urbaine aux yeux du monde entier, quand elle y arrive, sont multiples : certains acteurs critiquent la perte de légitimité et de différenciation quand les cultures urbaines entrent au contact de la culture dominante tandis que d'autres acteurs se félicitent de la commercialisation et l'apparition de régulations futures par les institutions, ce qui favorise la pérennisation de la culture urbaine (ou ce qu'elle deviendra au fil des évolutions).

Finalement, plus qu'une catégorie d'âge spécifique, la culture urbaine renvoie plutôt à une construction sociale à part entière : la culture urbaine est perçue par l'œil extérieur comme juvénile, frivole et portant sur des sujets non fondamentaux de la vie en société mais certains acteurs et spectateurs peuvent être de tous âges. C'est une forme de « militantisme qui participe à la construction identitaire de chacun » (Fofana, 2012). La culture urbaine est aussi touchée de nombreux stéréotypes négatifs : elle est souvent blâmée car elle serait « un vecteur associé à la violence, aux gangs de rue et à la drogue dans l'imaginaire public » (LeBlanc et al, 2007). En l'étudiant, nous ne devons pas tomber dans des conceptions stéréotypées. Mais en même temps, nous devons être conscient de ce dont elle est l'expression.

Au total, il reste difficile de distinguer clairement ce qui fait l'urbain et c'est peut-être en soi une force mais aussi une ouverture à des appropriations. La question de l'utilisation du terme urbain comme nous l'avons vu précédemment se pose. Il existe une multitude de différents styles, de différentes pratiques qui sont considérées comme des styles urbains. Le mot urbain qui renvoie originellement à l'endroit où chaque style a été créé (la rue) et l'usage du terme semble être obsolète aujourd'hui, au moment où ces différents styles sont présentés sur des scènes, dans des théâtres, dans des musées etc... Ce sont des styles enseignés et évoluant dans des studios mais aussi en dehors de ces espaces, comme dans les boîtes de nuits, les block parties... et quand même toujours dans la rue. Les différents artistes ne s'appelaient pas « urbains »

à l'origine : ce terme a été utilisé par des acteurs extérieurs à la culture à des fins de catégorisation, après la création des pratiques, une fois qu'elles aient été popularisées. Plutôt, ils se définissent par le nom de l'activité qu'ils pratiquent (ex : bboy, locker...). Ainsi, le mot urbain a commencé à être utilisé pour qualifier quasiment tous les arts noirs, malgré les différences de genres et styles car ce mot était plus facile à utiliser à des fins de marketing, renvoyant à une « réalité » facilement comprise par la masse. Aujourd'hui plus que jamais, le débat fait rage sur le sujet. Certains artistes se plaignent de l'utilisation du mot « urbain » dans certaines cérémonies de récompenses artistiques : l'exemple des Grammy Awards et l'édition 2020 lors desquels l'artiste Tyler The Creator, ayant remporté le prix du Meilleur Album Rap, disait que c'était un « backhanded compliment » :

«[...] On the one side, I'm very grateful that what I make can be acknowledged in a world like this, but also it sucks that whenever we—and I mean guys that look like me—do anything that's genre-bending, they always put it in the rap or urban category.» (McEvoy, 2020).

L'artiste Bille Eilish, lors de son entrevue avec GQ le 4 Juin 2020 reprenait un questionnement similaire :

«Look, if I wasn't white I would probably be in «rap». Why? They just judge from what you look like and what they know... Just because I am a white teenage female, I am pop. Where am I pop? What part of my music sounds like pop?» (McEvoy, June 2020.)

Il nous faut désormais tenter de situer la danse, les danses, urbaines, en soulignant des enjeux spécifiques.

## 1.2 La danse dans les cultures urbaines : d'autres enjeux

La danse est une forme artistique créée de la production de séquences de mouvements corporels, trouvant de la valeur esthétique et symbolique chez l'individu producteur du mouvement et/ou les individus spectateurs, ceux qui observent. Cet art a toujours été présent en parallèle à l'évolution de l'espèce humaine, avant même l'arrivée du langage écrit. Le développement des civilisations humaines se basant sur une transmission orale, le langage et la danse étaient utilisés au sein de célébrations sociales, regroupements spirituels et rituels anciens pour passer des histoires, règles de vie importantes aux générations futures afin de garantir la survie du groupe. La danse est donc une des façons les plus anciennes de communiquer que l'espèce humaine connaît. La danse elle-même peut être de forme libre ou suivant une chorégraphie prédéfinie et peut avoir des fonctions différentes : elle peut être sociale, compétitive, cérémoniale, martiale, érotique, que nous pouvons catégoriser sous deux formes : (1) la

danse théâtrale - forme où les danseurs performent devant un public avec des chorégraphies élaborées, un planning, des costumes et d'autres éléments permettant d'avoir un rendu professionnel- et (2) la danse sociale - ces danses participatives que l'on retrouve dans divers rassemblements humains, où danser en groupe est le but premier.

Par son essence vécue dans la réalité, la danse ne peut laisser de preuves archéologiques clairement identifiables. La critique de danse Marcia Siegel présente cet art comme un art qui « existe comme un point de fuite perpétuel », « c'est un événement qui disparaît durant sa propre matérialisation » (Bresnahan, 2019). Ainsi, les premières preuves de son existence sont faites par l'intermédiaire d'indices comme les pierres gravées, les peintures des cavernes et autres artefacts similaires. Des preuves de l'existence de la danse se retrouvent donc sur les murs de caves en Inde, datant d'il y a 9 000 ans au Rock Shelters of Bhimbetka. Les tombes égyptiennes également sont preuves de cette existence, comme le montrent les peintures aux murs et les statues datant de 3 300 avant J.C. Dans la culture moderne, la danse est aussi présente et des preuves historiques se retrouvent à travers le monde : chez les Grecs, grâce aux écrits de Platon, Aristote, dans la Bible, où il est fait mention d'événements où la danse est présente, en Chine ancienne (1 600 av JC - 221 av JC) comme le montrent les ornements des poteries... De ce fait, une histoire de la danse existe sur chaque continent avec son histoire propre et ses spécificités, comme le démontre l'organisme anthropologique culturel Lumen, dans sa section sur la danse. En Afrique, la danse est profondément intégrée à la société et les événements majeurs sont souvent reflétés par la danse (comme les naissances, les décès, les mariages, par exemple). Il existe plus d'une centaine de danses africaines divisées en plusieurs catégories : traditionnelles, néo traditionnelles, classiques, contemporaines, fusion ou nouvelles. Ces danses ont été altérées par de nombreuses forces comme les gouvernements colonialistes lors de l'esclavage des peuples africains où les danses étaient utilisées comme des moyens de résistance et de survie. Aujourd'hui encore, l'héritage africain se retrouve dans les danses des sociétés post-coloniales, comme une preuve du lien nouant les peuples afro-descendants. En Asie, l'Inde trouve ses nombreuses formes de danse originaire du Nāṭya-shāstra (l'œuvre encyclopédique de l'hindouisme antique, donnant les bases et codifications de l'art indien - théâtre, jeu dramatique, poésie, chant, danse, musique...). Le développement des danses se fait en fonction des endroits géographiques mais des similitudes restent : les mudras (figures de mains et doigts) qui permettent de communiquer des idées, événements, actions précises) et les abhinaya (positions du corps et les expressions faciales) par exemple. Au Moyen-Orient, les danses les plus présentes aujourd'hui sont généralement des danses traditionnelles de danses en cercle qui ont été modernisées au fil du temps (les danses kurdes,

arméniennes, turques, par exemple). En Europe, le ballet s'est développé, d'abord en Italie puis en France, où le règne de Louis XIV, lui-même danseur, a apporté codifications et règles plus poussées, transformant la pratique, lui donnant un rendu plus professionnel (les professeurs de ballet étaient reconnus par le Gouvernement Français). La première académie de ballet a été ouverte en 1661, l'Académie Royale de Danse, qui a précédé l'Académie d'Opéra de 8 ans (1669) et dans laquelle seront intégrés les danseurs qui formeront le futur corps de ballet de l'Opéra National de Paris, l'une des plus prestigieuses et plus anciennes des compagnies de danse classique du monde. Le 20ème siècle, avec son lot d'innovations et son changement de paradigme sur l'art a amené la danse moderne, qui s'est développée en Europe et aux Etats-Unis, suite à la volonté d'artistes de se démarquer des générations antérieures et de libérer du cadre rigide de la danse classique, donnant ainsi la danse contemporaine. Parallèlement à ce développement aux Etats-Unis, les Afro-Américains ont développé leurs styles de danse dans les espaces de tous les jours plutôt que dans les studios, écoles, compagnies de danse : nous parlons de styles comme le tap dance, le disco, le jazz, le swing et même le hip-hop. Ces nouveaux styles sont souvent apparus grâce à la reprise d'éléments existants ailleurs, mais utilisés de nouvelles façons - comme le saxophone, qui était originellement utilisé dans les orchestres classiques, trouvant une nouvelle place, centrale même, dans le monde du jazz. En Amérique Latine, la danse est centrale dans la vie sociale et culturelle, permettant de forger une identité collective commune entre les différents groupes culturels et ethniques, unissant les descendants africains, européens et indigènes. Le carnaval, cette énorme célébration (le plus grand carnaval au monde est au Brésil, par exemple) est une preuve de l'impact de la danse sur le continent et une preuve du pouvoir de la danse pour les sociétés.

Catégoriser les différentes danses est un exercice fastidieux pour plusieurs raisons : considérant leur nombre, tout d'abord, il est difficile de trouver des ressources littéraires présentant un recensement des différents types de danses existantes.

Étant un art vivant, ensuite, les pratiques évoluent avec les époques et les individus, ce qui complique une catégorisation fixe, figée dans le temps : de nombreux changements apparaissent à différents niveaux (comme les buts, les contextes, les espaces de prestations...). De façon intuitive, nous pourrions décider de classer les danses en fonction de leur but : est-ce une danse théâtrale, nécessitant un public? Une danse sociale, apparaissant lors des rassemblements des individus (qu'importe le contexte)? Cette méthode de catégorisation est fragile car elle ne prend pas en compte les évolutions susceptibles d'arriver avec l'avancée du temps. En effet, une danse cérémonielle à l'origine peut être considérée comme une danse

folklorique plus tard dans le temps - comme pour certaines danses autochtones qui ne sont plus utilisées pour échanger avec les Dieux mais plutôt comme travail de mémoire pour revendiquer l'existence et la fierté culturelle de peuples ayant été éradiqués durant certaines périodes historiques. Des danses de fêtes ou soirées peuvent se transformer en danse de performance par la suite, après une complexification des mouvements et une poussée d'innovation créatrice - comme pour le bboying, originellement danse de soirée uniquement, aujourd'hui considérée sur la liste des Jeux Olympiques. Les danses peuvent aussi être en danger ou complètement disparaître, car non transmises à travers les générations. De nouvelles danses peuvent aussi apparaître, dans la continuité des anciennes ou sans liens apparents, surgissant d'une niche d'individus créatifs voulant exprimer leur réalité.

Additionnellement, de nouvelles voix se lèvent avec de nouvelles revendications : cesser les tentatives de catégorisations à outrance qui effacent les spécificités culturelles et historiques de chaque style et assigner clairement des crédits envers les différents types de danse selon les utilisations. Ces nouvelles considérations permettent en quelque sorte de protéger les différents styles d'une cannibalisation par la catégorisation. Il semble plus pertinent de placer chaque danse dans un contexte culturel et historique clair et par la suite, faire des liens entre les danses qui partagent des liens de parenté. De ce fait, un travail de mémoire est fait, permettant de préserver et respecter la culture de tous.

### 1.2.1 Diversité des danses urbaines : trois exemples

Par souci d'exemple de la richesse de la culture urbaine à travers le monde, nous étudierons la danse urbaine originellement dans trois espaces géographiques ayant permis à de grands styles d'exister et de rester sur la scène internationale : ces styles sont le Hip-Hop, le Dancehall (dont je me revendique) et l'Afrobeats, respectivement né aux Etats-Unis, en Jamaïque et sur le continent Africain.

#### 1.2.1.1 Le Hip-Hop aux États-Unis

Aux Etats-Unis, la culture hip-hop est née vers les années 1970 dans les espaces marginalisés du Bronx, à New-York, considérés comme des « ghettos ». C'est une évolution des musiques afro-américaines de l'époque avec de nouveaux moyens technologiques, au sein d'un espace particulier : afin de fuir la réalité des ghettos, les jeunes se réunissaient pour faire la fête, se défier au sein de joutes verbales ou dansantes (« battles », « clashes » ou défis) ou pour retravailler le décor urbain avec des « graffs » (fresques murales sur des supports non prévus à cet effet). Par définition, la culture hip-hop se base sur quatre piliers, définis par Afrika Bambaataa, figure emblématique du Hip-Hop : le premier est le « MC » ou « Master of Ceremony

», celui qui exprime la réalité avec des mots et la présente sur des instrumentales. Le second pilier est le « DJ » ou « Disc Jockey », celui qui offre la piste musicale au MC en créant des boucles sonores tirées de titres existants, les « samples ». Le troisième pilier, le « B-boy » ou la « B-girl », adepte du breaking, la danse acrobatique connue de tous. Le quatrième pilier est le « Graffeur » qui s'approprie les lieux avec son art visuel, le graffiti. Un slogan vient compléter l'apport des quatre piliers et installer les valeurs du Hip-Hop : « Peace, Love, Unity and Having Fun » (Paix, Amour Unité et s'Amuser) : de façon générale, la violence est présente partout dans l'environnement. Afrika Bambaataa s'est d'ailleurs fortement impliqué dans le mouvement Hip-Hop suite à la perte d'un de ses proches dans les guerres de gangs de la ville. Avec ces rassemblements ponctuels sont nées les « block party », les fêtes de quartiers permettant de promouvoir des arts naissants à un public avide, en quête de reconnaissance et de moyens d'expression mais surtout, permettant de créer une alternative à la violence présente dans l'environnement.

L'évolution musicale du style peut être attribuée à DJ Kool Herc, un des pionniers du Hip-Hop, d'héritage jamaïcain, qui a créé son style autour des « break », les parties instrumentales des vinyles, créant ainsi le « scratching » pour le DJ, permettant par la suite aux danseurs de s'exprimer, créant le « breaking » et de même pour les MCs ou rappeurs, créant le « rapping ». Les morceaux scratchés étaient souvent des morceaux de funk des années 1960-1970, revus au goût du jour avec les moyens du bord, des platines bricolées et branchées sur l'éclairage public. Il s'agit de se nourrir de toute cette rage, cette violence présente dans l'environnement, de la transformer et d'en tirer quelque chose de plus positif. Il s'agit de « défier sa propre violence » (Fofana, 2012) et d'en tirer un moyen d'expression unique et personnel, ancré dans l'espace et la communauté. La culture est le reflet de ces éléments : c'est parce-que nous sommes dans ce contexte là que la culture paraît aussi violente. Que les textes des rappeurs choquent l'opinion publique, traitant d'une réalité frappante et souvent peu tendre. D'une façon similaire, les danseurs échangent mais s'affrontent aussi, dans une dimension de défi, participant à un combat symbolique, tout en étant basé sur une dynamique saine de manifestation pacifique. L'aspect historique et contextuel est primordial : il ne doit pas être détaché des arts urbains, afin de juste les interpréter dans la dimension économique.

#### 1.2.1.2 Le Dancehall en Jamaïque

Similairement aux Etats-Unis, la culture urbaine en Jamaïque est née au début des années 1980 dans les quartiers défavorisés et en marge de l'île où règnent la violence, la précarité et le manque d'opportunités. Les transformations politiques, économiques et sociales que connaissent l'île à l'époque modifient

grandement la musique populaire. Comme l'illustre l'auteur Gaye (2011), il y a une fracture avec les valeurs défendues par le reggae précédemment (style de musique jamaïcain porté mondialement par des acteurs comme Bob Marley) : ici, les consommateurs du dancehall ont préféré développer des symboles matérialistes les rapprochant de la culture dominante et légitime des classes moyennes. Cette évolution transcrit le passage du socialisme du parti politique « People's National Party » au néolibéralisme du « Jamaica Labour Party », similaire à la politique néolibérale des Etats-Unis. Cette transition aura un impact important sur l'économie de l'île (privatisation de secteurs économiques jusque-là protégés par un contrôle étatique de l'économie nationale, ce qui créera de nombreux impacts, comme l'augmentation du coût de la vie pour les habitants, la baisse du taux de scolarisation et du taux de travailleurs dans le milieu de la santé publique et donc, une complexification de la disponibilité des soins de santé primaires). Cette transformation économique se répercute également sur le plan social, créant une transformation totale de l'occupation de l'espace urbain : les catégories les plus modestes de la population se réunissent dans des « ghettos urbains », proches de la « Kingston Metropolitan Area » (Communauté Urbaine de Kingston). Ainsi, l'État Jamaïcain économiquement affaibli et en perte d'autorité ne peut entretenir et gérer convenablement l'espace urbain. La création de pratiques qualifiées d'informelles sont vues, non pas comme un refuge économique ponctuel, mais comme une alternative économique viable pour les individus défavorisés, qui peuvent maintenant subvenir aux besoins de leurs familles. Un nouveau type d'entrepreneur apparaît, appelés « higglers » (importateurs commerciaux informels). Cette transformation économique d'activités formelles à informelles touche de nombreuses branches professionnelles dont la musique et l'organisation d'évènements, pour ne citer que ces dernières. Les individus en marge ont ainsi développé des espaces libres de tous jugements (des « sound systems » dans les « dance halls » ou salles de danse), leur permettant de purger le caractère aliénant de la réalité sociale, de s'extirper un instant de la dureté de leur situation. Ces éléments sont une forme de production et de consommation artistique authentiquement jamaïcaines, diffusant et représentant la musique populaire de l'île. Ces espaces sont des lieux de création culturelle car ils ont permis à un style de se créer et d'évoluer : il y a création d'un style vestimentaire, d'un langage propre, d'une façon de mixer la musique, de la chanter... La mouvance des individus dans l'espace dancehall permet la création d'une sorte de notoriété pour les personnes et d'une estime de soi, renforçant l'affirmation de l'appartenance au groupe social. Elle permet une reconnaissance sociale pour les individus impliqués et la fortification des identités individuelles et collectives. Plus que des moments de repos, de détente et de divertissement, les soirées dancehall sont des moments de performance, des soirées où nous pouvons voir la « manifestation publique des capacités physiques, esthétiques, morales et matérielles des consommateurs ». Les individus

peuvent augmenter leur capital social de différentes façons pendant ces événements, visant une certaine promotion, motivés par la volonté de sortir de la situation réelle, la vie en dehors de ces espaces. Au-delà de l'aspect purement récréatif, la construction et le renforcement de l'estime de soi sont des composantes fondamentales du dancehall.

Le style a évolué durant les années 2000 et la culture musicale a été dominée par la culture de la danse, ou les pas de danse ou « steps » associés à certaines musiques sont devenus aussi importants que la musique elle-même. Les danseurs sont petit à petit devenus des personnes influentes suite à l'ascension de Gerald « Bogle » Levy, surnommé « Mister Wacky », créateur de certains des pas les plus iconiques dans l'univers dancehall (Bogle move, World Dance, Wacky Dip...). Elephant Man, un autre acteur phare du mouvement dancehall a aidé à amener la danse dancehall vers de nouvelles altitudes avec une série de gros hits musicaux basés sur des « silly little dance moves » comme 'Signal di Plane' -you wave your arm over your head (Sanneh, 2006).

Dans le style dancehall gyal (female dancehall), Patra peut être citée pour avoir pavé le chemin pour les femmes dans les milieux du dancehall et du rap (hip-hop). Son style est rapidement devenu une tendance internationale et certains de ses mouvements, comme le 'Butterfly' (ou tu rapproches et éloignes tes genoux l'un de l'autre, rappelant les battements d'ailes d'un papillon), sont devenus des classiques. Différents styles chorégraphiques apparaissent, appuyés par les différents types de musiques existantes : dancehall gyal, dancehall foundations (pour apprendre les bases et les différents styles de pas de danse à travers les époques), badman style (traitant des difficultés de la vie et des épisodes plus violents qu'un individu de la culture peut rencontrer) ... L'artiste jamaïcain Beenie Man, chanteur dancehall, présente le travail des chanteurs, comme jouant un rôle secondaire. « La danse était là avant le chant », revendique-t-il, comme peu d'acteurs du mouvement dancehall. « Be honest » (Sanneh, 2006). De plus, le style se complexifie à travers les années et nous voyons une transition des pas de danse basiques utilisés dans les fêtes : de base avec un fort aspect social, étant simples, funs et interactives, que tout le monde pouvait apprendre, pour devenir des routines plus complexes, plus rapides et plus longues, favorisant l'apparition du style dancehall dans les espaces de performance (studios, salle de spectacle). (Groove Therapy, 2020). Le focus de la dancehall « new school » semble donc plus compétitif, même si les mouvements continuent d'être créés dans des fêtes et s'inspirent toujours de la vie de tous les jours. Certains groupes de danse peuvent être utilisés pour illustrer cette complexification, comme les groupes Black Eagles et Elite Team (Idriss, n/a).

### 1.2.1.3 L'Afrobeats/Afropop en Afrique

L'Afrobeats est une plateforme d'enrichissement pour une nouvelle génération d'artistes des pays africains anglophones comme le Nigeria, le Ghana et d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest, ayant un son distinct et des influences multiples : les musiques traditionnelles de l'Afrique de l'Ouest comme la « highlife music », bien sûr, mais aussi des influences d'ailleurs, comme le jazz américain, la funk, le dancehall, le reggae et le hip-hop. Apparaissant depuis les années 90 avec de jeunes artistes concentrés à créer leur propre style musical, avec une identité visuelle forte, mêlant style vestimentaire et pas de danse entraînants, le genre a vraiment éclaté au grand jour sur la scène internationale dans les années 2010, quand de grands artistes internationaux ont inclus des sonorités et artistes afrobeat dans leurs tracklist (Drake, Ciara, Major Lazer...) (Alexander, 2018). Le succès de l'Afrobeats s'élargit encore aujourd'hui et ce style semble être apparu pour rester, grâce à l'énergie présente dans les mélodies et la rythmique, faisant danser des personnes partout dans le monde, grâce aux réseaux sociaux et autres plateformes de streaming. À noter qu'il faut différencier l'Afrobeat de l'Afrobeats (noter la présence du -s), le premier étant un style hautement politique, non commercial, amené par Fela Kuti dans les années 1970. Ce dernier a ainsi utilisé le funk de James Brown, le jazz et les rythmes traditionnels de l'Afrique de l'Ouest afin de critiquer le pouvoir colonial ayant moulé de force l'Afrique de l'époque et d'aujourd'hui et aussi, le système corrompu mis en place. Dans son interview pour le blog de RedBull, le rappeur JYellowL parle de la musique de Fela Kuti et de son impact sur les générations nigériennes. Sa famille lui a expliqué « l'importance culturelle » de sa musique et plus précisément du morceau « Beast of No Nation » dans lequel il parle de l'injustice politique au Nigéria et plus généralement en Afrique. « Le fait qu'il ait dit ces choses et est devenu un activiste politique à travers sa musique; à l'époque, cela s'est avéré être une menace pour sa vie [...] – et c'est pour cela qu'il est si idolâtré. » (Red Bull Ireland, 2020).

Ce style est donc fondamentalement différent de l'Afrobeats qui est plus axé sur la fête et la bonne humeur. Néanmoins, des messages politiques et des critiques des gouvernements en place peuvent se retrouver dans les chansons, à l'image de l'artiste Burna Boy, nommé aux Grammys en 2020, petit-fils de Benson Idonije, manager de Fela Kuti, qui sample plusieurs fois le père de l'Afrobeat dans sa musique. (Cohen, 2019).

Tout comme l'Afrobeat de Fela Kuti, l'Afrobeats est un mélange. Le manque de moyens, la débrouillardise des artistes a créé un style unique, en combinant des « morceaux » de ce qui leur tombait sous la main (que ce soit dans la musique, dans la danse, dans le style vestimentaire et le langage). Le style est né d'une

expérience totalement cosmopolite. La vivante communauté anglaise d'immigrés africains a aussi aidé à construire le mouvement, attirant par la suite des collaborateurs américains et le regard international. L'artiste Young Paris présente l'Afrobeats comme une « feel-good music » (musique de bonne humeur): « it embraces the women in our culture, it embraces the style, the attitude, the lifestyle where we just go out and we party on each other. [...] it's just dope. It's just a vibe. It touches on a lot of things, but mostly it's feel-good » (Akinkuotu, 2017).

Malgré la popularité grandissante du style, certaines idées reçues restent. Le sexisme est présent, comme dans le cas de l'artiste Yemi Alade ou celui de Tiwa Savage qui se battent pour rester au sommet de cette industrie artistique dominée par les figures masculines et inspirer d'autres femmes à s'émanciper. La place de la femme dans la société africaine est généralement paralysée par des à-prioris dans tous les secteurs (économique, social, politique, éducationnel). Les lois conservatrices et les traditions culturelles sévères envers les femmes continuent de les garder sur le derrière de la scène (Rodriguez, 2018).

De plus, très peu d'artistes peuvent atteindre un succès financier avec leur musique. La piraterie (vendre illégalement des copies du travail d'un artiste) est un des plus gros défis que les artistes africains doivent affronter. Malgré tout, de grands labels musicaux comme Sony Music et Universal Music Group ont ouvert des bureaux à Lagos afin de signer des artistes locaux et favoriser leur succès, prouvant la popularité grandissante du style (Alexander, 2018).

Remarquons tout de même que l'utilisation du terme « Afrobeats » crée aussi des débats. En effet, certains individus voient l'utilisation du terme comme la continuité d'une tradition de voir l'Afrique en terme monolithique, comme un seul ensemble. Comme le désir d'empaqueter la culture africaine en un seul format digestible et donc, que l'on peut vendre aisément à une audience occidentale, encourageant une fausse narrative sur l'Afrique, comme si « tout le monde parlait le même langage, partageait la même culture et jouaient les mêmes rythmes sur les mêmes percussions ». L'Afrique a une vaste culture musicale avec différents genres qu'il serait plus correct de nommer et de les référer au pays créateur, plutôt que de tout englober sous le même terme, sous « cette force marketing qui écrase une myriade de cultures musicales sous le même label générique. Des alternatives peuvent apparaître certaines fois comme « afropop » et « afrofusion » ou mieux encore, comme la musique pop d'un pays spécifique (ex: Ghanaian Pop Music) » (Akinsete, 2019), mais le terme « Afrobeats » reste celui le plus utilisé pour qualifier cette

force montante venue du continent africain. Même si le terme fait débat aujourd'hui, c'est celui que nous allons utiliser dans ce devoir, car c'est le terme majoritairement utilisé.

### 1.2.2 Les tensions présentes au sein de la danse urbaine

Les danses urbaines sont le reflet des vies des individus et des communautés locales les ayant créées. Ces danses font entièrement partie d'un ensemble plus grand, la culture, englobant la vie des individus vivant en son sein. « But, behind every dancer with a blue tick and every underground subculture now consumed by the mainstream masses is a story about the battles that had to be won in order to be seen » (Kawalik, 2020). De par leur statut originellement marginalisé, les individus vivant la danse urbaine se retrouvent tiraillés entre des paradoxes plus ou moins reconnus par le milieu, créant des tensions dans la pratique, tensions avec lesquelles l'individu doit jongler afin de continuer sa pratique. Ces paradoxes sont actifs, au sens où il ne s'agit pas de les dissoudre pour continuer la pratique, mais plutôt de vivre avec. Ils peuvent autant se situer au niveau de la pratique locale, intime, que dans les grandes mutations liées par exemple à la globalisation de la danse. Avec l'utilisation du terme « tension », nous voulons illustrer ces conditions particulières, qui peuvent impacter ou fragiliser l'identité de l'individu, l'incitant à revoir ses objectifs d'avenir dans la pratique dans laquelle il s'inscrit. L'idée de tension implique l'apparition de tiraillements, de dégâts, de ruptures, de cassures, impliquant une interrelation entre plusieurs éléments créant des répercussions sur la personne. En couplant le terme « tension » à la notion d'identité, nous délimitons la zone d'études de l'impact des tensions, dans les démarcations de notre sujet de recherche pour ce devoir. Ces tensions vont créer des situations poussant l'individu à réduire l'inconfort vécu grâce à des stratégies particulières, des modes de résolution de tensions, constituant des moments challengeants pour l'individu et riches en éléments pouvant aider la compréhension de la construction identitaire dans le milieu.

La danse urbaine étant une discipline peu présente dans la littérature scientifique, ces paradoxes ou tensions ont été peu étudiés, restant dans les zones d'ombres de la danse urbaine. Nous sommes témoins de la popularité des danses urbaines mais qu'en est-il des tensions surgissant de ce terreau si particulier ? Je mets ici aussi à contribution ma connaissance du milieu pour organiser les tensions. Nous nous pencherons dans un premier temps sur les tensions naissant des relations entre la danse urbaine et les autres acteurs susceptibles d'entrer en contact avec elle (son écosystème) et, ensuite, nous étudierons les tensions présentes au sein des danses urbaines.

### 1.2.2.1 Les danses urbaines au cœur des tensions

Les danses urbaines sont souvent victimes de stéréotypes négatifs soulevant leur infréquentabilité, infréquentabilité perçue par les personnes externes à la culture et pouvant être citée comme une des tensions relevées dans ce devoir : originellement provenant de la créativité de populations marginalisées, l'art créé est souvent automatiquement renvoyé aux caractéristiques des populations créatrices sans seconde pensée. Les stéréotypes restent dans la mémoire collective et par association, un individu faisant partie et revendiquant la culture urbaine sera vu aussi négativement que les premières personnes les ayant fondés, même loin des territoires ayant vu leur création. Plusieurs critiques apparaissent sur différents points. Tout d'abord, une critique revenant souvent concerne la dangerosité associée à la danse urbaine, où la danse urbaine est automatiquement associée à la délinquance, à la violence, à la dangerosité. Lors de son interview avec John Leland pour le magazine SPIN, Chuck D, du célèbre groupe de rap Public Enemy, a indiqué que « le rap est le moyen de communication que [l'Amérique noire] n'a pas pour elle-même, pour se sentir bien à propos d'eux-mêmes. Le rap est la chaîne de télévision de l'Amérique noire. Il donne une perspective entière sur ce qui se passe et ce dont les individus noirs vivent » (1988). Plus qu'une dépeinture de leur réalité, les éléments auparavant décrits sont maintenant vus comme appartenant complètement à la culture urbaine et donc à la réalité des danseurs urbains. Dans l'article de Chen Nan tiré du China Daily, l'histoire de Han Yu, danseur de la ville de Wuhan, dans la province de Hubei est présentée : il est précisé qu'à ses débuts, ses parents « s'inquiétaient et avaient peur que leur enfant ne devienne un 'bad boy'. D'autres témoignages apparaissent dans l'article, comme celui de Xia Rui, député directeur du China Hip-Hop Union Committee : selon lui, « en 2002, les personnes ne savaient pas ce que les danses urbaines étaient. [...] les professeurs et les parents les considéraient comme une mauvaise influence » (Nan, 2019). Dans un article du Steezy Blog, un blog tenu par l'équipe du Steezy Studio, un studio de danse localisé à Los Angeles, Californie, l'équipe reconnaît que la mauvaise réputation du style peut rebuter des parents à l'idée que leurs enfants pratiquent la danse urbaine. Les personnes ne faisant pas partie de la communauté « ne comprennent simplement pas. Ce n'est pas un hobby aussi simple que de jouer du piano ». L'auteur reconnaît qu'il a eu « de grandes difficultés à convaincre sa mère qu'il ne se battait pas sur des cartons dans la rue ». Sa mère voyait la danse urbaine comme une « menace à son bien-être » (Steezy, 2016). Dans son article, Fisher indique que la culture a une image « très peu flatteuse », car le public « ne porte pas attention ou ne comprend pas » ce qui se passe dans la culture, malgré le fait que ce sont des formes d'expressions légitimes (2012). Selon un sondage publié par le Pew Research Center en 2008, plus de 70% des Américains croient que le rap a un impact généralement négatif sur la société (Nwoko, 2018). La danse associée à cette musique souffre généralement de la même perception que la

musique. Dans la danse dancehall également, ces stéréotypes restent fortement accrochés au style : Kranium, chanteur de dancehall, indique que le monde « a peur de donner une chance au dancehall. Il tue le dancehall avant de vouloir lui donner une chance ». Pourquoi ? Dennis Howard, chargé de cours et candidat au Doctorat au University of West Indies indique, en parlant du dancehall, qu'il y a un « lien durable entre le monde souterrain, illégal et la musique [...] il y a cette fascination entre les gangsters et les artistes. Les artistes veulent être gangsters et les gangsters veulent être artistes ». Comme pour Chuck D de Public Enemy avec les Etats-Unis, le dancehall semble être « la version de ce processus, propre à la situation jamaïcaine » (Peisner, 2010).

La danse urbaine est aussi associée à une certaine image de déshumanisation, dans la continuité de la vision infréquentable présentée précédemment. Les femmes dansant dans les espaces où la musique urbaines se trouvent, sont généralement fortement critiquées pour leurs mouvements, extrêmement sexualisés par les regards extérieurs. Les discussions actuelles touchent plusieurs styles musicaux mais le même sujet : l'image de la femme dans ces productions. Des artistes comme Megan Thee Stallion et Cardi B sont critiquées pour leurs lyrics, vidéoclips et performances, jugées trop provocantes. Les danseuses misent en scène ne sont pas exemptes des critiques. Le dernier exemple en date de ces situations se trouve dans la production entière autour de la musique « WAP » (prenant en compte les performances associées comme le vidéoclip et les performances scéniques) : acronyme pour « wet ass p\*ssy » avec un clip haut en couleurs, des costumes sexy associés à des animaux sauvages, exotiques, le clip est vu comme un « festin visuel » ayant totalisé « 26 million de vues YouTube durant les premières 24h suivant sa diffusion » et reçoit de fortes critiques des conservateurs américains. James P. Bradley, un candidat au Congrès, présente le morceau comme une musique lui ayant donné envie de « verser de l'eau bénite dans ses oreilles », parlant des deux artistes interprètes comme des enfants ayant été élevés sans « Dieu et une présence paternelle forte ». L'œuvre a également été critiquée par des artistes hip-hop masculin, comme Cee-Lo Green, cofondateur du groupe de rap Goodie Mob, illustrant le paradoxe entre les hommes du milieu, pouvant célébrer leurs prouesses sexuelles et les femmes, devant rester « respectables » (Chesfield, 2020). En tant que « structure influentielle ou les hommes noirs cisgenres hétérosexuels sont en positions de pouvoir » (Crompton, 2020), le monde hip-hop est un territoire unique dans nos sociétés contemporaines : néanmoins, la dynamique misogyne, patriarcale et raciste de la société se retrouvent également dans ce milieu, appuyant une double peine sur les femmes noires et de couleur, dynamiques

regroupées sous le terme « misogynoir » par Moya Bailey (2013) : « Le hip-hop a fourni un espace où les hommes noirs ont construit des empires » mais, majoritairement, ces derniers n'ont pas et aujourd'hui encore, ne montrent pas de support aux femmes noires de l'industrie comme Megan Thee Stallion et Cardi B, indique Crumpton dans son article (2020). Les danses performées durant ces chansons sont, par extension, fortement critiquées, malgré la réappropriation des femmes de leurs corps pour des œuvres qu'elles créent, plutôt que comme accessoires dans les œuvres des artistes masculins du milieu. Dans son article pour Complex (2020), Brianna Holt synthétise la situation des femmes du milieu par ces mots :

« critiquer 'WAP' comme une œuvre dégradante et déshumanisante est un camouflage pour critiquer la féminité noire comme une expression problématique. Lorsque les féministes d'autres origines et races défendent les droits de reproductions, la liberté de choix et d'expression et revendiquent leur corps, elles sont considérées comme des changeuses progressistes et passionnées. Les femmes noires méritent d'être vues de la même façon lorsqu'elles choisissent d'afficher l'expression féministe à travers la danse, la vocalité et les vêtements. Qu'il s'agisse d'une manifestation sous la forme d'une protestation avec des signes qui indiquent 'mon corps, mon choix' ou d'une vidéo de musique colorée [...] toutes les femmes méritent d'exprimer leur sexualité comme elles choisissent, sans la critique des autres. Le problème avec la critique de deux jeunes femmes de couleur abordant le sexe et performant des mouvements de danse que beaucoup d'entre nous aimeraient pouvoir reproduire, est que la critique découle de biais historiques profondément enracinés. »

Le dancehall aussi, est vu comme une musique « pécheresse » (Dawes, 2015). Ce style a toujours été basé sur la « shock-value » ou sur des sujets considérés tabous par la société jamaïcaine, comme la sexualité. Ces thèmes sont abordés librement, dans la musique et la danse, faisant du style la cible parfaite de l'élite jamaïcaine huppée, conservatrice et chrétienne : jusqu'à traiter la culture d'abjecte.

Toutefois, le style négocie encore l'hypersexualisation croissante et l'exotification qu'il reçoit en se plaçant sur le marché de la culture populaire mondiale, auprès d'individus non familiers de la culture caribéenne en générale, et dancehall en particulier. Le style dancehall gyal se veut « une guérison émancipatrice pour les femmes antillaises qui utilisent le dancehall comme un moyen de célébrer la diversité physique du corps, à travers une autoprésentation érotique de l'agence. Ce faisant, les femmes antillaises transforment les espaces dominés par les hommes, rejetant la position historique de la femme comme objet passif de

violence et de sexualisation et apportant à la lumière des interprétations nuancées du pouvoir, du mouvement et de la subjectivité » (Pessu, 2019).

La même dynamique se retrouve dans le style afro et l'hyper-popularité du style multiplie les apparitions des danseuses sur les scènes, les écrans de télévisions, d'ordinateurs et d'appareils portatifs en Afrique et en dehors. Ces apparitions créent « d'intenses débats sur le caractère convenable de ces styles particuliers ». Ces danses sont souvent vues comme « moralement ambiguës » et pouvant considérablement impacter la réputation et la position sociale des femmes (Neveu Kringelbach & Plancke, 2019, p. 6). Les mouvements de hanches sont denrée commune dans les danses africaines et sont un de ses aspects les plus reconnaissables. Ces mêmes mouvements de hanches peuvent se retrouver dans des prestations aux Etats-Unis, en Europe et dans la Caraïbe, suivant les mouvements des descendants d'esclaves. Historiquement, « ces mouvements indexent une célébration culturelle de la joie plutôt que de la provocation sexuelle ». Ils étaient originellement « célébrés et compris comme part d'un héritage culturel important. » La démonisation de ces mouvements (et des styles de danse les utilisant) vient du manque de compréhension et de reconnaissance de cette expression artistique, selon Kitata (2020).

Les relations avec les autres arts et sports urbains peuvent aussi être source de tensions pour les danseurs urbains. Selon leurs dires, leur pratique est rarement reconnue à sa juste valeur par les autres acteurs de l'industrie. De nombreux articles traitent de ces situations dans de multiples pays et pour différentes raisons. « De bas salaires, des conditions de travail précaires et le paiement en espèce et en main propre font partie du travail » selon Andrew Hurst, le chef exécutif de One Dance UK, malgré le fait que la danse occupe souvent une partie importante des productions artistiques contemporaines (Bakare, 2019). L'exemple de l'ancienne chorégraphe de Justin Bieber, Emma Portner, peut être utilisé pour illustrer ce fait, grâce à la capture d'une de ses stories Instagram (du contenu multimédia publié sur l'application social Instagram, s'effaçant 24h après avoir été posté, utilisé pour mettre en avant des moments spontanés, pris sur le fait, plutôt que des images réellement travaillées). « Je regrette d'avoir travaillé sous votre nom. J'ai donné à votre univers mon corps naïf, ma créativité, mon temps et mon effort. Deux fois. Pour du contenu avec lequel vous avez fait des millions. Alors que j'ai fait nadda [sic]. Pratiquement rien. Moins que le salaire minimum pour les heures que j'ai investies. Je ne pouvais pas me permettre de manger. Je balayais les planchers des studios pour pouvoir pratiquer mon propre métier. » (Amatulli, 2019). Un autre exemple peut être fait avec la vidéo de Melany Centeno sur son Instagram, suite au videoclip du rappeur américain DaBaby, un appel aux armes pour la communauté urbaine, afin de prendre en mains leur avenir : «Je ne

vais pas rester les bras croisés et laisser les autres être exploités et ne pas en parler » déclare-t-elle, suite à sa découverte du salaire donné aux danseurs pour ce tournage - \$200 pour environ 20 heures de travail, selon trois danseurs ayant participé, étant sous le salaire minimum, constituant ainsi un bris de la Loi sur les normes de travail équitable de Californie. Selon elle, « sans les danseurs dans la vidéo, DaBaby aurait eu l'air stupide à faire la chorégraphie tout seul. Les danseurs ont littéralement rendu la vidéo virale... Donc pourquoi ne sont-ils pas payés convenablement ? »

Le salaire minimum ne semble pas non plus être suffisant pour le travail des danseurs : « la législation peut sans doute assurer que les danseurs [...] gagnent au moins le salaire minimum horaire. Mais les danseurs [...] argumentent que le salaire minimum n'est pas approprié pour compenser les performeurs hautement qualifiés, réalisant un travail fortement demandant et incroyablement profitable pour les employeurs ». De plus, « le but pour les danseurs n'est pas de tirer plus d'argent des artistes de l'enregistrement. Les danseurs n'essaient pas de devenir riche. Le but est de pouvoir vivre de sa pratique » (Leight, 2020). La vidéo 'BOP' culmine aujourd'hui 331 millions de vues selon le site internet YouTube et est, à ce jour, la vidéo la plus visionnée de la chaîne de DaBaby, devant les 273 et 123 millions de vues pour le vidéoclip de « Suge (Yea Yea) » et la prestation live de « Rockstar » aux BET Awards 2020, respectivement. Le taux de visionnement des clips vidéos augmente rapidement année après année avec une évolution de plus de 40% pour les Etats-Unis uniquement. Ces visionnements sont une force pour les labels et les chanteurs, qui en tirent la majeure partie du gain, au détriment des danseurs, qui pourtant, jouent un rôle clé dans l'attractivité des vidéoclips (comme le prouve le cas 'BOP' de DaBaby). La situation des acteurs est une lueur d'espoir pour les danseurs urbains : en effet, ils bénéficient d'un salaire minimum qu'importe le budget du film ou de la production télévisée, couverte par leur union professionnelle (en Californie). Ce modèle est encourageant. Toutefois, les revendications à propos des paiements des prestations doivent venir des danseurs urbains eux-mêmes, qui doivent s'organiser en tant que communauté et reprendre le pouvoir sur leur art. The Dancers Alliance, une organisation fondée en 1990, est une des représentations de cette organisation en communauté en Californie. Ils ont pour mission d'unifier la voix de la communauté des danseurs afin d'améliorer les conditions de travail, protégeant à la fois les danseurs syndiqués et non syndiqués. Avec une série de posts sur leur compte Instagram, The Dancers Alliance a montré son soutien aux danseurs ayant participé au casting de l'artiste Beyoncé, une des plus influentes artistes contemporaines. En Décembre 2019, un casting avait été fait pour le tournage d'un vidéoclip : une

superbe opportunité pour les danseurs, entachée par le montant de la rémunération : \$250 pour une journée de travail, ce qui est « injustement peu » selon l'Alliance. La norme est de \$500 par jour selon ces derniers (Adejobi, 2019). « Notre système est cassé » insiste-t-il, « ce système défectueux ne changera jamais, sans que les danseurs reprennent le pouvoir qui leur appartient » (Leight, 2020). Aucune prise de parole officielle venant du camp de Beyoncé n'a été faite pour le moment mais la simple existence de ce genre de scandale pour une artiste de cette envergure illustre la position précaire des danseurs par rapport aux autres arts urbains du spectacle.

Cette précarité a un impact financier important avec lequel les danseurs jonglent afin de vivre de leur pratique. Le témoignage de Bboy Xak, danseur espagnol, au média Red Bull illustre cette situation : il n'a jamais reçu d'encouragements, pour sa carrière de danseur, de la part de ses proches, une famille de professeurs et avocats qui, selon lui « ne comprend pas ce que c'est que d'être un danseur urbain ». Ainsi, « tout le monde autour de lui lui a dit que c'était impossible ». Plus encore, son père a questionné son choix en lui demandant : « Si tu as gagné la plus grande compétition de breakdance d'Espagne (Le Red Bull BC One National Cypher) trois fois déjà et que tu ne peux toujours pas vivre de la danse, pourquoi continuer ? ». Cela ne l'a toutefois pas empêché de continuer sur le chemin qu'il a choisi, car c'est ce chemin qui lui permettait d'être épanoui, malgré les nombreuses difficultés qu'il a rencontrées. « Je faisais des spectacles de rue, je dansais dans des boîtes de nuit torse nu, je prenais des contrats et faisais des répétitions qui étaient vraiment longues, stressantes, avec une faible rémunération ». Aujourd'hui il trouve plus d'équilibre dans sa carrière professionnelle en essayant d'éviter des emplois qui le détourneraient de sa pratique, étant un mentor pour les autres danseurs et aidant à développer la culture en Espagne en partenariat avec les entités du milieu, comme le Red Bull Spain ou la Fédération de Breaking espagnole (Adelekun, 2020).

Tous les danseurs n'ont pas la chance de pouvoir vivre confortablement de leur art uniquement comme Bboy Xak, car souvent, la danse ne permet pas de couvrir toutes les dépenses d'un individu, rendant leur situation précaire. De nombreux danseurs s'appuient sur le salaire additionnel d'emplois en freelance non relatifs à la danse ou sur les revenus de multiples emplois saisonniers, en plus des revenus générés par la danse. Les emplois à temps plein sont souvent vus comme des barrières à la carrière artistique, car ces derniers nécessitent une plus grande implication de la part des individus (en temps, énergie, présence

etc...). De plus, occuper un emploi à temps plein semble pousser la carrière artistique dans la catégorie « hobby » comme le dit Shannon McMullan, danseuse pour la compagnie Dances by Isadora et Dance Visions NY, aussi employée d'une large compagnie d'ingénierie structurelle à Manhattan : « Beaucoup de gens me reprochent d'avoir un 9-à-5. Ils appellent ma carrière de danse un passe-temps. Ce stéréotype m'irrite ». Elle ajoute également que dû à son travail, elle ne peut répéter que les week-ends mais qu'elle peut toutefois s'arranger avec ses supérieurs et collègues pour partir plus tôt en cas de besoin les jours de semaine : « J'ai été super-honnête avec mon patron et ma compagnie. Ils savent tous que je suis une danseuse et ils me supportent » (Henderson, 2018). Ces situations semblent causer une « double peine » pour les danseurs urbains, une situation où la pression est accrue par l'appartenance au groupe des professions artistiques, ayant des conditions de travail difficiles, mais également accentuée par la non-reconnaissance ou le manque de respect des autres artistes professionnels.

#### 1.2.2.2 Des tensions au cœur des danses urbaines

Les danses urbaines sont des lieux de tensions du fait de leur contact avec les entités extérieures au monde urbain mais l'intérieur de sa nomenclature est également habité de tensions en conflit, qui viennent s'ajouter à celles précédemment présentées.

La première tension venant à l'esprit est celle du statut du danseur : comment est-il perçu par ses pairs, par les acteurs extérieurs au monde urbain et par lui-même ?

La première différence que l'on peut remarquer se retrouve dans le niveau des danseurs eux-mêmes et comment ils se distinguent des autres par leurs mouvements. Cette différence se veut particulièrement marquée dans les endroits où tous les individus dansent, comme les soirées. Dans le milieu dancehall, la danse est très importante et souvent, les danseurs ont des espaces dédiés pour montrer le fruit de leur entraînement, que cela soit dans des prestations en groupe ou seul. Le « selecta » (équivalent jamaïcain du DJ) fait également en sorte de motiver la foule avec plusieurs actions comme le « Pull Up » ou « Rewind » (le fait de stopper une musique, de la remettre au début et de la rejouer) afin de créer un sentiment d'excitement chez la foule : « Si le timing est le bon, le 'rewind' va amener de l'excitement sur la piste de danse, une célébration de la musique qui se trouve être jouée, une charge d'énergie pour l'évènement et les individus » qui est véritablement vue comme un « outil dans le sac » du 'selecta' (Fintoni, 2015). Ce dernier peut également « aboyer des commandes », le nom de mouvements de danse qui sont

généralement exécutés par la foule au moment où il le demande. Ding Dong, chanteur jamaïcain illustre ce fait avec sa performance de son hit, « Badman Forward, Badman Pull Up » lors de l'événement « Dancing Will Never Die » au Convention Hall : « Peu importe où Ding Dong allait, les yeux le suivaient, mais il refusait les invitations à monter sur scène. Au lieu de cela, il a travaillé la foule, se mélangeant presque - mais jamais tout à fait - avec les centaines de danseurs qui l'entouraient. Avec des amateurs [autour], comment un danseur professionnel se démarque-t-il ? Facile : en surpassant tout le monde. Ding Dong a fait son apparition vers 3 heures du matin, et bien que le D.J. l'ait brièvement convoqué à la cabine de D.J., il est resté sur la piste de danse, montrant efficacement [son niveau] à quiconque essayant de le surpasser, que ce soit les femmes avec lunettes de soleil en plastique ou les jeunes hommes dans leurs couleurs de gangs. Principalement, cependant, c'était un effort de groupe : quand le selecta a joué " Get Crazy " de Voicemail [...], Ding Dong a conduit la foule avec le pas de danse penché et tordant associé, le « Gangsta Rock » (Sanneh, 2006). La forte compétition présente dans le milieu de façon directe, omniprésente, à presque chaque moment du parcours, chaque action effectuée dans le cadre de l'évolution dans le milieu a été relevée et nous permet de la citer ici, comme tension.

Les professionnels du milieu remarquent également des différences dans les attitudes des élèves qui prennent leurs classes. Dong Xue, la directrice du département marketing du studio Dance Bank en Chine indique que parmi ses élèves, « certains prennent des classes de danse urbaine pour le plaisir tandis que d'autres sont envoyés par des compagnies et des agences, et sont entraînés pour être des idoles ». Elle indique aussi avoir parmi ses anciens élèves, certains qui ont évolué jusqu'à devenir de grands artistes une fois adultes. Le parcours de Xue Enqi, vivant à Shanghai, peut être utilisé pour illustrer cette motivation : sa mère, Zheng Shuang l'a exposée à plusieurs activités artistiques dès son plus jeune âge mais c'est de la culture urbaine dont « elle est tombée amoureuse », notamment le locking et le breaking, et qu'elle souhaite transformer en pratique professionnelle plus tard. « Elle veut devenir une danseuse chorégraphe comme sa professeure » (Nan, 2019). De ce fait, l'emploi du temps d'un danseur urbain est souvent surchargé, ce qui engendre une certaine pression sur l'individu qui se doit de jongler entre les différents éléments présents dans sa vie. La danse urbaine n'étant pas un cursus reconnu dans les écoles de façon générale, elle est souvent pratiquée en tant qu'activité extra-scolaire dans un premier lieu, plutôt que comme un cursus éducatif, en parallèle aux études (s'il y en a) et au travail. Cette situation impacte voir limite les possibilités d'un développement professionnel de la pratique artistique : en ne pouvant placer la pratique au centre de sa vie que difficilement, les danseurs urbains sont soumis à une forte pression en jonglant entre les différentes sphères de la vie (la danse urbaine en priorité malgré la non-reconnaissance ?

La faible connaissance du milieu ? Ou se concentrer sur un plan B au cas où, (quitte à limiter son développement ?) accrue par l'omniprésence du besoin de performance, afin de se faire une place dans le milieu. Le témoignage de Bianca, étudiante en danse à l'Université, présente cette situation : «...(rigole) Ma vie ? Je n'ai pas vraiment de vie en dehors de la danse. Surtout maintenant, je pense que les choses ont empiré. Il y a tellement de choses qui se passent, et tu veux te concentrer sur ton art et tu veux te concentrer et c'est ce qui est le plus important ici, en ce moment, et après c'est le travail parce-que je dois vivre et me supporter financièrement. Je vais à l'école toute la journée, je vais aux répétitions ou je vais au travail, je rentre chez moi à minuit et je lis... C'est juste un modèle continu...» (Caudill, 2005). Bien que la situation de Bianca soit celle d'une étudiante dans un programme avec une majeure en danse, sa situation permet de commencer à mettre en évidence la situation des danseurs urbains, qui eux, pratiquent un art peu ou non reconnu par les instances éducatives. De plus, les danseurs sont souvent très conscients de leur situation et des sacrifices qu'ils ont à faire pour continuer et exceller dans leur art. Il y a une frustration reconnue dans le manque de temps disponible pour d'autres activités, mais c'est souvent accepté, car c'est ce qui est nécessaire, c'est cela « être un danseur ».

Le cas de personnes déjà reconnues sur la scène urbaine est également parlant pour illustrer les diverses tensions pouvant apparaître lors de la poursuite de la professionnalisation de la pratique, comme le manque de connaissance sur le milieu ou la précarité présente (poussant les individus à gérer des horaires chargés pour survivre, par exemple. Le cas de Bgirl Madmax, lors de son entrevue avec les rédacteurs de Red Bull BC One l'illustre bien. Du fait de ses figures acrobatiques impressionnantes, le breakdance se fait sa place sur la scène des arts, jusqu'à flirter avec le monde des athlètes, comme les gymnastes. Ce changement d'approche dans le break se produit de plus en plus depuis l'ajout de la discipline aux Jeux Olympiques de la Jeunesse en 2018, à Buenos Aires, en Argentine et pour les Jeux Olympiques à venir, qui normalement auraient dû se dérouler à Paris, en France, en 2024. Pour Bgirl Madmax, ce changement d'approche n'est pas nouveau car elle suit une routine d'entraînement drastique depuis sa préparation au Red Bull BC One Cypher en Belgique en 2018 : « Quand je voulais compétitionner pour le Red Bull BC One Cypher Belgium, en 2018, Bboy Serge Lawson m'a créé un programme de conditionnement physique incluant des choses comme des entraînements pour la force, le conditionnement physique et la natation. Je n'avais jamais fait d'entraînement physique athlétique pour mon break avant et j'ai vraiment compris pourquoi c'était important » à la fois sur le plan physique que mental. « Je me sens plus forte et plus explosive. Cela m'aide mentalement car quand j'atteins mes buts d'entraînement pour la session, cela me donne de la confiance sur le fait que je peux atteindre mes autres buts. Je suis une artiste et je suis une

athlète. Ce que j'aime bien dire est : je dois m'entraîner comme une athlète mais danser comme une artiste » (Adelekun, 2020). L'artiste Luna, danseuse de Locking, illustre également cette implication afin d'arriver à ses fins. Aujourd'hui reconnue comme une des meilleures danseuses de Locking au monde, son parcours n'a pas été de tout repos : « Je n'arrêtais pas d'entendre que ce que je faisais n'était pas bien. C'était la chose la plus difficile pour moi à ce moment-là, mais à la fin, cela m'a rendu fort ». Continuellement en expansion, toujours travaillant, Luna offre un message d'encouragement pour la prochaine génération de jeunes danseurs : « Si vous me demandez ce qu'il faut pour réussir ? Ou si je devais donner un conseil aux danseurs entrant dans la scène maintenant, je dirais, de se rappeler que le succès n'est pas donné gratuitement. Vous devez tout faire pour atteindre vos objectifs. Ne cessez jamais de croire en vous-même, d'évoluer et de vous battre pour votre passion » (Kawalik, 2020).

La notion de professionnalisation installe les fondements d'un spectrum de différents statuts à l'intérieur duquel les individus évoluent au fur et à mesure de leur avancée dans le milieu, au fil de leurs choix et motivation. Cette notion est tout d'abord apparue dans le monde du sport (comme le tennis, le golf et l'athlétisme), chez les Anglo-Saxons durant le XXème siècle. Cette distinction était avant tout faite dans un but « sociétal », appuyant la position des populations aisées, pouvant se permettre de pratiquer ces sports uniquement pour le plaisir (WDSF, 2010-2021). Toutefois, le statut de professionnel et d'amateur sont des notions pleines d'imprécisions, ce qui rend difficile la compréhension de la réalité des danseurs. Stebbins relève dans l'usage courant, deux façons simples de différencier un amateur d'un professionnel : « (1) Le professionnel gagne au moins 50% de son gagne-pain en poursuivant sa carrière, tandis que l'amateur, au plus, ne complète qu'une source principale de revenu gagné ailleurs. (2) Le professionnel passe beaucoup plus de temps à sa poursuite que l'amateur » (1977).

Cette définition manque toutefois de finesse et Stebbins, dans son article (1977), amène deux façons d'expliquer la notion de professionnalisation, à la fois flexibles et précises, pour être utilisées dans des contextes différents tout en gardant la finesse nécessaire pour délimiter correctement la notion.

La première définition est macrosociologique et place les individus au cœur d'un système 'Professionnel-Amateur-Public' où les relations sont fonctionnellement interdépendantes. Premièrement, le professionnel est reconnu par 7 caractéristiques : « (1) ils produisent un produit non normalisé, (2) ils détiennent une vaste connaissance d'une technique spécialisée, (3) ils ont un sentiment d'identité avec leurs collègues, (4) ils ont maîtrisé une tradition culturelle généralisée, (5) ils utilisent des moyens

institutionnalisés pour valider l'adéquation de la formation et de la compétence des personnes formées, (6) ils mettent l'accent sur les normes et le service plutôt que sur les récompenses matérielles, (7) ils sont reconnus par leurs clients pour leur professionnalisme ». Ensuite, le public est défini comme « des groupes de personnes ayant un intérêt commun, qui sont servis par des professionnels, des amateurs, ou les deux, et qui leur imposent des exigences actives ». Finalement, l'amateur, dans ce système 'P-A-P' est vu comme un individu qui peut aussi être décrit par les 7 caractéristiques énoncées plus tôt pour décrire les professionnels (même s'il peut échouer à atteindre les standards professionnels tout en étant plus avancé que le public). Il est donc un individu qui s'engage dans des activités considérées comme des rôles professionnels par d'autres individus, qui échange le plus possible avec ceux-ci (en créant des relations monétaires et organisationnelles comme l'éducation, l'entraînement, la direction, le coaching ou conseil, les performances auxquelles il participe ou regarde afin d'apprendre...) et qui entretient une relation intellectuelle avec les deux autres pôles du système 'P-A-P' en utilisant son temps libre pour entretenir une connaissance globale sur l'activité tout en continuant à pratiquer son activité pour « ne pas perdre la main ». Deux dimensions sont utilisées pour construire une typologie de l'amateur : (1) la dimension de sérieux - « À quel point l'individu pratique-t-il par rapport aux normes professionnelles ? » avec deux statuts, le dévoué, hautement intéressé et le participant, moyennement intéressé - et (2) la dimension de carrière - « Est-ce que l'individu vise une carrière professionnelle dans le milieu ? » avec trois statuts, le pré professionnel qui veut rejoindre les rangs des professionnels, le pur amateur qui n'a jamais eu de telles aspirations ou qui a échoué à rejoindre les rangs des professionnels et le post professionnel qui a décidé d'abandonner la profession mais participe toujours à l'activité en tant qu'activité secondaire -, dégageant ainsi six différents types d'amateurs.

La deuxième définition amenée par Stebbins est la définition sociopsychologique de l'amateur, grâce à 5 attitudes séparant l'amateur du professionnel, et ces deux derniers de leur public. Ces attitudes sont (1) la confiance, (2) la persévérance, (3) l'engagement continu - « la conscience de l'impossibilité de choisir une identité sociale différente en raison de l'imminence de sanctions liées au changement d'identité sociale », (4) la préparation - « une disposition à exécuter l'activité au meilleur de ses capacités au moment et à l'endroit prévu » et (5) la perception de soi (est-ce que l'individu se considère lui-même comme un amateur ou un professionnel ?).

À l'intérieur des cultures urbaines et pour les acteurs qui la vivent, les distinctions entre professionnel et amateur ne sont pas légions. Parce que la danse urbaine est « une forme d'art profondément personnelle,

imprégnée de traditions, d'émotions et d'expériences », les individus sont toujours comparés avec les expériences des fondateurs, expériences que les nouveaux arrivants doivent respecter et prendre en compte. Pour illustrer l'importance de ces arts pour les personnes les ayant créés, nous pouvons prendre l'exemple du documentaire de Krump « Rize », sorti en 2005. Au début du documentaire, un danseur nommé Dragon présente le krump comme une force l'ayant sauvé : « Si vous vous noyez et qu'il n'y a rien autour pour vous aider à part une planche flottante, vous allez tendre la main vers cette planche. C'était notre planche. Et à partir de cette planche, nous flottons à l'étranger et nous construisons un grand navire. Nous allons naviguer dans le monde de la danse, le monde de l'art, parce que c'est ce que nous croyons. Ce n'est pas une tendance. Je le répète, ce n'est pas une tendance » (Havrilesky, 2013). Soul Zuberi, instructeur et activiste, indique que même si la communauté urbaine continue de grandir et évoluer, « on ne peut pas l'incarner sans incarner l'âme, le chagrin et la passion qui l'ont accompagné en plus d'ajouter notre propre nouvelle saveur » (SteezyBlog, n/a). Généralement, le concept le plus important est l'authenticité plutôt que le professionnalisme, n'apparaissant qu'à la suite de la rencontre de la culture urbaine avec des instances externes. L'importance de l'authenticité apparaît dans le jargon, comme le prouve l'existence de l'expression « Keeping it real » qui signifie, dans la culture breakdance originellement, l'importance pour un individu de « l'opinion que l'on devrait avoir, une compréhension de l'histoire culturelle du hip hop, et de préserver la culture dans son contexte historique original » (Lucas, 2012). Ces labels (« professionnel », « amateur » et autres) apparaissent quand les individus vendent leurs services aux instances externes (lors de propositions de contrats professionnels). Toutefois, malgré ces définitions, la limite entre professionnel et amateur dans le milieu urbain reste floue, exacerbant le manque de considération des acteurs externes à la culture ou pouvant créant des situations difficiles à saisir pleinement pour les différents acteurs impliqués. En ne sachant pas clairement comment se catégoriser entre amateur ou professionnel, catégoriser les autres, permettre aux possibles contracteurs de catégoriser les danseurs présents dans le milieu, un espace de tension existe. Toutes les tensions s'entremêlent dans la vie des danseurs urbains, complexifiant l'évolution dans le milieu professionnel et la construction identitaire associée. L'inféquentabilité est un exemple parlant, qui, joint avec la perception d'amateurisme des instances externes, reliait les danseurs urbains à la place de ressources superflues dans le monde artistique, facilement remplaçables voir excluables. Char Lozo, synthétise la situation lors de sa conférence TEDx Talks en disant que la communauté est « incomprise, mal représentée, exploitée, non reconnue et sous-financée » (TEDx Talks, 2019).

Parallèlement à l'évolution des individus sur leur voie artistique, il y a l'évolution de leurs styles de danse et les reprises sur les scènes internationales, à l'affût de nouveaux éléments pour supporter les artistes déjà existants et renouveler leur image. Les mouvements originellement créés par des personnes particulières, dans un contexte donné, se retrouvent utilisés ailleurs, ce qui peut créer une cassure. La pureté originelle se trouve entachée par la marchandisation et l'utilisation de nouveaux arrivants : « Au lieu de glisser vers le bas - en commençant par Hollywood et en se répandant dans la masse - la plupart des mouvements de danse d'aujourd'hui, comme le Bone Breaking (style de danse originaire du flexing ou les danseurs jouent de leur souplesse articulaire afin de donner l'impression d'avoir les os cassés) ou le « Soulja Boy » (chorégraphie sur la musique du même nom) évoluent du bas vers le haut. Ils viennent de la rue et sont diffusés via YouTube. Des espions professionnels découvrent ce qui intéresse les jeunes générations et incorporent ce matériel brut dans les routines des tournées de Lady Gaga, Madonna ou d'autres stars faisant des tournées internationales dans plusieurs villes. Les chorégraphes sont embauchés et ils forment des danseurs professionnels à exécuter le mouvement jusqu'à ce qu'il soit beaucoup plus finement calibré et exécuté qu'il ne l'était à l'origine - peut-être trop, comme regarder un vieux film flou qui a été remasterisé numériquement pour une TVHD » (Havrilesky, 2013). Cette perte d'authenticité suite à la marchandisation et la globalisation de la danse urbaine est un problème connu et souvent critiqué par la communauté urbaine, un énième paradoxe présent dans le milieu. Soul Zuberi, instructeur et activiste, appuie l'importance de la connaissance du passé afin de façonner le futur. « Lorsque vous apprenez un nouveau style de danse, vous commencez par vos bases et vos fondations, n'est-ce pas ? Eh bien, apprendre l'histoire et la culture fait partie de cette fondation - et vous n'aurez jamais l'air d'exécuter correctement les mouvements sans cette fondation derrière » (SteezyBlog, n/a). La popularité de la culture urbaine amène le problème de sa marchandisation, notamment de sa modification lors de cette marchandisation. Originellement, les individus apprennent la danse en allant directement la chercher à la source. Aujourd'hui, grâce à Internet et la télévision, les dynamiques sont différentes et les styles peuvent être explorés partout dans le monde, sans forcément entrer en contact avec les lieux clés de la culture ou les individus fondateurs. Dans le cas du breaking, « la façon dont les nouveaux danseurs sont introduits dans cette culture à travers ces nouvelles formes de médias, est radicalement différente de celles enseignées à l'origine dans le passé. La danse s'est répandue dans de nombreux pays développés à travers le monde et est maintenant devenue une marchandise. Les médias, désignés comme source d'inspiration pour les nouveaux breakdancers émergents à travers le monde, ont été accusés de déformer la véritable nature de la culture. [...] Ces changements radicaux au sein de la culture ont conduit à de nombreux désaccords sur une identité mondiale unifiée. Comment comprendre les effets de l'utilisation croissante

des nouveaux médias, notamment d'Internet, sur les traditions du breakdance depuis ses origines dans les années 1970 ? » (Lucas, 2012). Cette évolution se retrouve dans quasiment tous les styles de danse urbaine et les débats sur ce qui est considéré comme « vrai » font rage dans les sections commentaires des publications Internet (Instagram, YouTube...). Les réseaux sociaux ont modifié l'apprentissage et le partage des danses urbaines. Cette situation peut être comprise de façon positive avec l'augmentation de l'influence des danseurs et des personnes qu'ils peuvent toucher avec leur art mais aussi de façon négative. Bgirl Kami présente ce fragile équilibre de la façon suivante :

«Be careful with the way you use social media. Don't forget this is a means, not an end. It can be a tool to arrive at your goals, but not the opposite. You can choose to put a video of your training, battle etc. on your social media to promote yourself, but if you go to training with only that purpose to do a video because you need more followers, this is not the same. This mindset can become dangerous, and you can lose yourself. Don't forget that nothing is more important than to live your real life. So don't practice just to win battles, have a name, the fame, buzz, hype or whatever. Practice sincerely, because it's what you love. And if you can do this, you not only enjoy it but progress a lot more » (Kawalik, 2020).

Plus encore, Brenden, un bboy, lui aussi travaille ardemment pour garder cet équilibre dans sa pratique : « Il est capable de gagner sa vie en enseignant et en exécutant son métier, tout en comprenant l'histoire et en restant fidèle à ses racines » (Lucas, 2012).

Nous avons dans ce chapitre tenté de partager autour de lectures notre compréhension des cultures urbaines en montrant la diversité, ce qui les rejoint sociologiquement et historiquement, mais aussi ce qui fait l'impossibilité d'un classement rigoureux. En même temps qu'on catégorise, on enferme ; potentiellement on stigmatise. L'urbain par principe défie les catégories et les étiquettes. L'exercice tant pour le protagoniste que le chercheur est alors complexe. Nous avons ensuite tenté de plus précisément montrer la variété des danses urbaines en soulignant les tensions qui traversent les danses urbaines, tensions internes aux danses, liées à la profession artistique en tant que groupe distinct ou situées dans la galaxie des cultures urbaines, par rapport au milieu spécifique qu'est le milieu urbain. Les tensions appartenant au premier groupe sont celles que vont rencontrer les autres membres du groupe distinct que sont les danseurs professionnels : ce chapitre visait donc à situer le cadre complexe, dynamique, au sein duquel nous évoluons comme danseurs urbains en quête d'une identité, faisant émerger des situations paradoxales, désagréables, mettant en tension le danseur urbain, tiraillé entre plusieurs forces

le poussant à repenser son activité, sa pratique, pour persévérer, diminuer l'inconfort, réussir sa carrière. Dans ce qui suit, j'évoque alors différentes approches qui pourraient nous permettre de comprendre la manière dont l'identité se forme, se déforme, dans l'itinéraire d'un danseur urbain.

## CHAPITRE 2

### De la danse urbaine à la construction de l'identité des individus la faisant vivre

En entrant dans la culture urbaine et plus précisément dans la danse, les individus apprennent une façon d'être, de communiquer, de réagir aux événements et plus généralement, ils apprennent une façon de vivre. Cet apprentissage est influencé par les tensions apparaissant dans le milieu des cultures urbaines mais aussi par les trajectoires et choix individuels des danseurs. Un développement technique est réalisé lors de l'apprentissage, mais aussi une recherche plus personnelle, individuelle, non axée sur la technique mais sur des standards personnels d'excellence et de dévouement à la pratique, afin de développer son style et réellement intérioriser l'essence de la culture urbaine. En développant une couleur propre et une compréhension profonde du milieu, les individus se démarquent et se créent une place dans la communauté. L'introspection et l'exploration personnelle (à la fois dans la technique mais aussi dans la philosophie de vie et de pratique) sont des éléments évoqués de façon récurrente dans les discours des danseurs qui, après avoir appris les bases et l'histoire de leur style, se tournent vers eux-mêmes, leur compréhension, leur sensibilité, leur créativité pour voir ce qu'ils peuvent développer de plus. Une logique générale existe quand il s'agit de développer de nouvelles compétences et la danse ne faisant pas exception à la règle, elle est aussi une discipline apprise et maîtrisée par la pratique. Pour devenir un danseur, il faut danser. Ainsi, les danseurs s'entraînent physiquement pour maîtriser leur corps et le mettre au service de leur expression créative, mais, plus encore, « ceux qui étudient la danse doivent apprendre à être des danseurs - dans le sens qu'ils doivent présenter les types de traits et comportements qui les aident à s'identifier eux-mêmes et être identifiés par les autres » (Caudill, 2005). Être un danseur semble être bien plus que le fait de simplement savoir effectuer des mouvements du corps... Comment pouvons-nous comprendre ce qu'est un danseur ?

Dans ce qui suit, je présente dans un premier temps l'identité et ses courants en mettant notamment l'accent sur le travail et la régulation identitaire qui me semble des grilles de lecture favorables à la compréhension de l'itinéraire des danseurs urbains. La notion d'épreuves identitaires nous a ensuite semblé permettre de mettre en lumière la manière dont le processus identitaire des danseurs urbains chemine. Elle permet peut-être aussi de mettre en évidence des moments ou situations contrastées où le travail se fait et où les régulations agissent même s'il y a au total toujours travail et régulation dans la fabrique de nos identités.

## 2.1 Identité, travail et régulation identitaire ?

La recherche autour de la construction identitaire des danseurs urbains est nécessaire car le sujet global de la danse et la culture urbaine sont sous étudiés dans la littérature scientifique. Dans le secteur organisationnel, de nombreux travaux apparaissent autour de l'identité individuelle mais très peu sur l'identité des artistes, démontrant un besoin de lumière sur le sujet. Certains écrits sur la danse existent, mais, là encore, le focus est généralement mis sur la danse classique et contemporaine plutôt que sur les danses urbaines, un champ relativement nouveau dans la littérature scientifique. L'identité est un concept central dans nos sociétés car les individus ont besoin d'une définition d'eux même dans leur contexte local, pour fonctionner (Aumais, 2021), mais aussi car c'est un dispositif important utilisé par les personnes pour convaincre les autres de leur propre compétence. Concept étudié sous plusieurs paradigmes, l'identité est le terrain idéal mais complexe pour analyser l'impact sur les danseurs urbains des tensions à l'œuvre au sein du milieu qu'est le monde de la danse urbaine.

### 2.1.1 Qu'est-ce que l'identité ?

Les débats sur l'identité sont légion dans nos sociétés contemporaines, axés de plus en plus sur les performances des individus dans un contexte économique hyper-compétitif. La pression mise sur les individus augmente sur les fronts organisationnels et les terrains concernés par ce sujet sont pluriels (éthiques, financiers, symboliques...) mais leur mission est la même : contrôler « l'intérieur » des salariés afin d'être davantage en accord avec « le salarié fantasmé » et améliorer la performance des individus, amenant par causalité une meilleure performance de l'organisation de façon globale. L'identité professionnelle entretient des liens étroits avec l'identité générale de l'individu, apparaissant comme étant une partie d'un tout global. Le témoignage de B-Girl Kami pour Red Bull (Kawalik, 2020) offre une première perspective sur le sujet, de façon pure et honnête : « I can say that hip-hop changed my life. The culture showed me how to become a better person, and I can't imagine a future without it. Whatever I do, I will always find a way to stay connected to it ». Qu'est-ce que l'identité ? Et comment pouvons-nous l'étudier dans le contexte de la danse urbaine ?

De nombreuses disciplines et sous-disciplines considèrent l'identité comme un concept central, comme le montre les apports, controverses et débats des sciences humaines et sociales sur le sujet, à travers des domaines comme la sociologie, la théorie des organisations, la psychologie, la psychanalyse, l'anthropologie et d'autres encore. Ces domaines étendent notre compréhension du concept d'identité à l'échelle de l'individu, du groupe, de l'organisation et de la culture, de façon plus globale.

A travers les écrits semble ressortir une constante dualité entre l'identification (« qui suis-je ? »; « en quoi et de qui suis-je similaire ? ») et la différenciation (« en quoi et de qui suis-je différent ? »), permettant d'expliquer ce qu'est l'identité. Les réflexions sur l'identification permettent de se questionner sur le rôle de la socialisation, notamment le pouvoir d'autrui sur la construction de l'identité d'une personne, grâce au concept d'influence sociale. Les réflexions sur la différenciation permettent de mettre en lumière les changements effectués par l'individu pour gérer la multiplication des places sociales et des rôles existants autour de lui afin de former « une unité de soi », un tout cohérent ayant du sens pour lui. Ainsi, l'environnement n'est pas le seul élément impactant la formation de l'individu et ce dernier joue aussi sur le processus de différenciation grâce à la diversité des perceptions de lui-même existants simultanément, que l'individu se doit d'organiser, classifier, afin de créer une unité cohérente, afin de se définir à ses yeux et aux yeux des autres. Selon Martuccelli (2002), l'individu serait un « bricoleur » : le mot « bricoleur » ramenant au fait que l'individu doit « arbitrer et négocier » entre deux concepts présents simultanément, « l'identité pour soi » et « l'identité pour autrui » selon Claude Dubar, à la suite de Goffman (2010 [1991]). Pezé synthétise cette situation en présentant l'identité comme un « concept en tension ou caractérisé par une ambiguïté fondamentale entre ce qui fait l'unité de soi et ce qui est attribué, interprété, suggéré et/ou assigné par les autres et la société » (2012, p. 16).

Dans leur analyse de littérature, Alvesson et al. (2008, dans Pezé, 2012, p. 3) soulignent deux grandes orientations théoriques relatives à la construction identitaire : la première considère que l'identité est fixe une fois affirmée, en dehors d'événements majeurs qui pourraient la changer tandis que la seconde, opposée, considère que la construction identitaire est un processus actif en tout temps, façonné par le travail quotidien et les incidents mineurs et récurrents que l'individu rencontre lors de sa pratique.

La première approche, où l'identité est comprise comme fixe, est plus développée dans la littérature, sûrement considérant les changements identitaires visibles et marqués apparaissant lors des événements majeurs (comme l'apprentissage d'un métier, la transition de carrière etc...), facilitant le repérage et l'étude du concept. La seconde approche est beaucoup moins développée, mais permet toutefois de mieux restituer les multiples enjeux identitaires éprouvés au quotidien par les individus, car le niveau d'études est au niveau micro, celui de l'individu en situation, dans son parcours de tous les jours. Les théories des organisations se placent déjà à ce niveau afin de gagner en richesse et précision, notamment avec l'étude des processus, de l'organizing, et/ou des practices. Cette direction est celle que nous endosserons également dans ce mémoire, afin de témoigner de la complexité présente dans la pratique

des danseurs urbains et la construction de leur identité à travers le temps et leur évolution dans le milieu artistique. Ainsi, simplement présentée, « l'identité est donc à la fois ce qui nous rassemble et nous différencie » (Tap, 1980; 1991, dans Pezé, 2012, p. 16), une construction « bricolée » entre l'identité pour soi et l'identité pour les autres, un concept en tension, ambigu, tiraillé entre soi-même et la société. Le tout semble être instable, en recherche perpétuelle d'équilibre et de cohérence entre les nombreux éléments ayant un impact sur son développement. En règle générale, la vie des individus est pleine de différents « chapeaux » qu'ils portent au quotidien, dans les différentes sphères de leur vie, quelles soient familiales, professionnelles, communautaires... Il n'existe pas de qualificatif unique pour se définir mais plutôt plusieurs qualificatifs, différents, à l'image des « couches de vêtements » portées, recouvrant les différents rôles et identifications des personnes à des catégories définies. Ces « couches de vêtements » se superposent, témoignant de la complexité du concept d'identité, touchant à la fois à de multiples facettes de l'individu : réflexive, rationnelle, émotionnelle, morale...

Dans ce mémoire, nous considérons l'identité comme un processus continu, toujours en devenir, inachevé, se faisant dans les interactions sociales et producteur d'une multiplicité de facettes qui surgissent, s'activent, se font et se défont au gré des situations rencontrées.

## 2.1.2 Trois manières d'aborder l'identité

Dans son article « La construction identitaire en situation : Le cas de managers à l'épreuve de la détresse de leurs collaborateurs » (2012, p. 39), Pezé a effectué une identification des grandes approches traitant de la construction identitaire et une classification en trois prismes conceptuels dominants que nous allons présenter dans cette section, le prisme fonctionnaliste, le prisme interprétativiste ensuite et finalement, le troisième, le courant conceptuel avec une approche dite critique. Trois principaux courants apparaissent afin de présenter une explication de l'identité : (1) le courant fonctionnaliste et la théorie de l'identité sociale, (2) le courant interprétativiste et le travail identitaire et finalement, (3) le courant critique et la régulation identitaire.

### 2.1.2.1 Le courant fonctionnaliste et la théorie de l'identité sociale

Les travaux issus de ce courant ont pour but de développer la connaissance des relations de cause à effet à travers lesquelles le contrôle des ressources naturelles et sociales pourrait permettre d'améliorer l'efficacité organisationnelle. L'intérêt est instrumental, il est question de contrôle des processus sociaux et techniques afin d'améliorer la performance. Dans ce courant, l'identité est perçue comme une propriété

stable. La théorie de l'identité sociale est la théorie dominante à l'intérieur de ce courant, se développant autour du concept d'identification pouvant se définir comme « la perception de la partie commune de son identité avec un ensemble humain plus général » (Pezé, 2012, p. 41), ou encore le sentiment d'appartenance développé entre les individus faisant partie d'une même catégorie sociale. « L'autre » a une influence reconnue et soulignée sur la construction de l'identité et c'est en se positionnant par rapport aux autres que la construction identitaire se déroule : l'identification à des endogroupes (« ceux qui me ressemblent » à qui on va s'attacher) et la distinction avec des exogroupes (« ceux qui sont différents de moi et des miens » de qui on va se distancer) permettent à l'individu de se construire. La construction identitaire fait émerger l'importance du collectif pour l'individu. « L'individu a un besoin d'appartenir à un groupe et il va se définir par ses appartenances » (Pezé, 2012, p. 41). L'identité est jugée par l'individu, qui peut la considérer comme positive, négative ou neutre. Ces réflexions sur la nature de son identité ont un impact sur l'estime de soi de l'individu, et donc sur sa performance et ses relations en société. Les ressources d'identification multiples et plus ou moins stables apparaissant suite à ces contacts sont des éléments fondamentaux et nécessaires au développement de l'identité. Les changements apportés par l'individu aux définitions des endogroupes et des exogroupes sont importants car permettant de témoigner de l'évolution de son identité à travers le temps et ses expériences.

Plusieurs lacunes apparaissent dans l'utilisation de cette approche, nous permettant de nous détacher d'un modèle où nous considérons l'identité comme statique et unique pour tendre vers un autre modèle, où l'identité est vue comme changeante et multiple. En voyant la construction identitaire par le prisme de catégorisations choisies par l'individu dans la théorie de l'identité sociale, il semble qu'une grande part de la construction soit sous-estimée. La construction identitaire agit dans des domaines plus subtils qui ne sont pas représentés dans cette théorie. Un raffinement est nécessaire afin de saisir la construction identitaire dans son état le plus précis. Aussi, l'individu apparaît comme maître de sa construction identitaire, ne prenant pas suffisamment et précisément en compte l'influence de l'environnement ou des autres acteurs sur la construction identitaire.

Ces limites ne nous permettent pas de sélectionner la théorie de l'identité sociale parmi les théories que nous utiliserons dans ce mémoire afin d'appréhender la construction identitaire des danseurs urbains, nous poussant vers d'autres théories.

### 2.1.2.2 Le courant interprétativiste et le travail identitaire

Ce courant considère que la construction de l'identité est un mouvement permanent, où l'identité se façonne, se maintient ou se révisé au fur et à mesure de la rencontre d'événements quotidiens. Reposant sur les ressources disponibles dans l'environnement et des relations avec les autres, la construction de l'identité est un processus précaire, plus ou moins conscient. La théorie la plus souvent invoquée à l'intérieur de ce courant est le travail identitaire, le fait que « les individus se livrent à des pratiques qui produisent un sens et une cohérence par des activités de formation, de réparation, de maintien, de consolidation et de révision de l'identité » (Sveningsson et Alvesson, 2003, cités par Aumais, 2021). Snow et Anderson, eux, le définissent comme un « travail sur soi » fait par l'individu (1987 dans Pezé, 2012, p. 59). Le travail identitaire peut être compris comme le résultat de la rencontre de la réflexivité interne avec la mobilisation des diverses identités discursives, à travers des paroles et des actions. L'individu gère son identité durant son évolution, de façon plus ou moins active et créative, prenant en compte les vérités socialement établies sur ce qui est normal, rationnel, sain, en plus de ses expériences directes : dans des contextes stables, le travail identitaire serait plus ou moins continu mais s'intensifierait durant des crises, des transitions, des situations en tension ou des moments où l'identité est déstabilisée, afin de donner un sens à ces changements et/ou maintenir un sentiment d'authenticité interne (Aumais, 2018). Les individus se lanceraient dans le travail identitaire afin de « maintenir un sens de soi positif, distinctif et relativement stable » (Alvesson et Willmott, 2002, dans Pezé, 2012, p. 60).

La formulation d'Alvesson et Willmott sur les objectifs du travail identitaire met en lumière la précarité pesant sur l'identité : elle est « menacée » ou encore « fait l'objet d'un risque de fragmentation » sous l'action des acteurs présents dans l'environnement et leurs tentatives pour modeler les individus (comme les discours en entreprise, réformes organisationnelles...).

Deux formes de travail identitaire sont présentées par Pezé (2012, p. 61) : (1) le premier est celui qui se déroule en « arrière-plan », de façon permanente dans nos activités quotidiennes. Ce premier type de travail identitaire a été moins étudié dans la littérature que (2) le second type, le travail identitaire plus accentué, déclenché par des événements ayant une importance perçue plus forte que les autres. Ces événements déclencheurs du travail identitaire sont variés. Quelques exemples extraits de la littérature sont cités par Pezé, notamment celui de Thomas et Linstead (2002), la perte d'un titre professionnel, celui de Costas et Fleming (2009), l'écart existant entre ce que l'on pensait être et ce dont on se rend compte au vu de nos actes, celui de Gendron et Spira (2010), l'atteinte à la réputation de sa profession (suite à un

scandale par exemple), celui d'Ibarra et Barbulescu (2010), le changement de rôle ou de carrière (suite à des promotions, mutations...). En vivant ces tensions, l'individu réalisera son travail identitaire selon ses buts : soit en s'identifiant à de nouvelles identités sociales parmi celles qui sont disponibles, soit en supprimant son identification à une ou des identités qui ne semblent pas le représenter sur le moment, soit en se projetant dans l'avenir vers des identités attractives, ou en se rattachant au passé, dans une sorte de « carapace » composée d'éléments appelés « ancrages identitaires » par Thomas et Linstead (2002), des facettes identitaires intériorisées par le passé, permettent à l'individu de trouver une certaine stabilité.

Le travail identitaire n'est pas toujours aussi chaotique et tourmenté que présenté précédemment. Il est également possible de parler de travail identitaire avec des termes comme la « négociation », amené par Ybema et al (2009), démontrant toujours le réajustement de l'individu par rapport aux autres entités présentes dans son environnement et lui-même.

### 2.1.2.3 Les approches critiques de l'identité et la régulation identitaire

S'intéressant aux relations de pouvoir et avec des visées émancipatrices, les approches critiques de l'identité cherchent à établir des façons de soustraire l'individu aux contraintes pesant sur son agentivité, avec comme théorie la plus utilisée, la théorie de la régulation identitaire. La régulation identitaire « fait référence aux mécanismes de contrôle qui interagissent avec la construction identitaire des membres de l'organisation que l'on enjoint de manière répétée à incorporer des discours managériaux à leur narration identitaire par des moyens variés comme la formation, les bulletins les rencontres sociales, les affiches etc... » (Alvesson et Willmott, 2002, cité par Aumais, 2021). L'organisation met en place des actions afin de corriger les comportements des individus qui ne satisfont pas aux normes mises en place, cherchant de façon continue à polir l'identité des individus, visant, de façon croissante, à contrôler leur identité afin de créer des sujets optimaux. Elle exerce à la fois un pouvoir productif et répressif par ses actions, mécanismes et pratiques de contrôle que nous pouvons retrouver dans plusieurs milieux, comme le recrutement, la promotion et l'appréciation du personnel, les formations, les discours.... L'objectif visé est la création d'une certaine homogénéité entre l'identité des individus évoluant au sein de l'organisation et les valeurs promues, en provoquant leur travail identitaire.

Le discours a une place importante dans ce courant théorique car les individus les utilisent énormément dans leur travail identitaire. S'inspirant de Foucault, Thomas et Davies (2004) expliquent que les discours

sont « les modalités culturelles et historiques qui stipulent ce qui peut être considéré comme la vérité ». C'est à travers le discours que l'individu sera perçu comme « sujet », notamment grâce à ses caractéristiques normatives. Les discours sont largement utilisés dans l'environnement organisationnel car ils « véhiculent, proposent, prescrivent (etc...) des identités sociales comme catégories d'identification » (Pezé, 2012, p. 68) et apparaissent dans plusieurs éléments de l'environnement organisationnel, par exemple, au sein de « la culture d'entreprise » et « des idéologies professionnelles ».

Une définition des discours amenés par la théorie des organisations s'articule autour de trois points centraux : les discours sont « (1) des formes de langage, textes et conversations qui ont lieu dans les « frontières de l'organisation » (Bergstöm et Knights, 2006:355), (2) ces formes étant incarnées dans des pratiques d'expression (talking) et d'écriture ainsi que dans des représentations visuelles et des artefacts culturels (Thornborrow et Brown, 2009:361), (3) les phénomènes mentionnés dans ces pratiques et représentations sont construits plutôt que révélés (Sveningsson et Alvesson, 2003:1167) » (Pezé, 2012, p. 68).

Les discours sont importants à étudier mais l'interprétation et l'assimilation de ces discours par les individus le sont aussi : ces derniers sont des acteurs de la régulation identitaire et gèrent plus ou moins activement l'interprétation critique des discours dans ce processus qui est continu, considérant le fait que la construction identitaire n'est jamais finalisée et est susceptible de changer sous l'influence des discours en place et de l'interprétation des individus (Aumais, 2018, p. 16).

La revue de littérature précédente permet d'affirmer que l'identité se construit dans l'interaction de plusieurs forces à l'intérieur de l'individu, cherchant à créer une certaine cohérence interne et personnelle à travers le temps. Les forces en relations sont à la fois internes et externes, personnelles et en relations avec d'autres personnes, localement et globalement, une pléthore d'influences pour l'individu qui jongle avec ces différentes sources d'identification pour sa construction identitaire. Ainsi, plusieurs identités semblent exister simultanément chez l'individu, identités qui sont sources de changements et qui, parfois sont cohérentes et d'autres fois, tumultueuses, à l'intérieur de lui. Les individus utilisent diverses stratégies dans leur gestion identitaire, afin de garder une certaine cohérence interne et une stabilité à travers le temps et les expériences vécues.

Vis-à-vis de l'approche de l'identité sociale, les théories du travail et de la régulation identitaire prises simultanément semblent amener les nuances nous permettant de les sélectionner toutes les deux pour l'étude de notre objet.

Tout d'abord, l'articulation des deux théories rassemble les différents essais de définition de l'identité faite par l'individu. Les individus disposent d'un certain degré de liberté dans leur construction identitaire, prenant en compte les dimensions conscientes et réflexives utilisées pour tenter de former une identité cohérente, distinctive, individuelle, utilisant la construction de récits de soi et aussi la dynamique 'envoi-réception' des images de soi à autrui et des autres à soi. N'étant pas seule dans l'influence de l'environnement sur l'individu, la dynamique envoi-réception des images est rejointe par d'autres éléments, témoignant de la promotion de diverses identités sociales par l'environnement, comme les arrangements organisationnels, les artefacts et éléments mis en place pour influencer la construction identitaire, les discours organisationnels, culturels, sociétaux... Cette approche nous permet de voir la construction identitaire comme dynamique, de façon plus complète et nuancée qu'en prenant simplement une des théories et donc, de poser notre problématique : Comment se travaille l'identité des danseurs urbains au travers d'épreuves ?

## 2.2 L'épreuve comme méthode d'opérationnalisation de la théorie

Notre étude porte sur les individus en situation tout au long de leur carrière artistique de danseur. Comme nous l'avons vu précédemment, le monde urbain et plus particulièrement la danse urbaine sont le théâtre de multiples tensions entre des forces diverses, que l'individu doit gérer afin de continuer sa pratique dans de bonnes conditions. Quel type de situation analyser dans la vie des danseurs pour comprendre plus finement et pleinement leur construction identitaire ? La construction identitaire en situation des artistes n'a pas souvent été étudiée dans les recherches existantes. Généralement, un focus est fait sur les individus et leurs récits ou alors sur les discours de régulation identitaire mis en place par les organisations artistiques et autres acteurs présents dans l'environnement et les effets desdits discours sur les individus. Afin de répondre à cette volonté de rigueur théorique, nous proposons d'utiliser une stratégie d'analyse suffisamment fine pour saisir la construction identitaire en situation réalisée par les individus.

Nous proposons, à la manière de Pezé (2012) de nous concentrer sur le lien entre le travail et la régulation identitaire dans l'itinéraire des danseurs : l'identité étant processuelle, toujours en mouvement et multiple, il est difficile d'analyser son développement en se penchant uniquement sur les grands marqueurs d'une

carrière artistique. Afin de permettre une analyse fine du processus identitaire et de la manière dont travail et régulation interagissent, nous avons besoin d'un opérateur analytique nous permettant potentiellement de saisir des situations concrètes de travail dans le cadre de régulations. Selon Pezé, « les épreuves ne sont pas uniquement de grands défis existentiels mais peuvent également être vécues au quotidien sous la forme de multiples difficultés situées et ponctuelles. L'épreuve apparaît ainsi comme une catégorie de situation à géométrie variable à travers laquelle les individus (re)construisent leur identité » (Pezé, 2012, p. 88). L'épreuve permet de reconnaître les moments forts, les moments de crise de la construction identitaire tout en mettant la lumière sur les moments plus communs, généraux, mais toujours importants pour la construction identitaire des danseurs urbains. Les épreuves sont « des situations assimilées à des occasions de rencontre entre des individus, des discours de régulation identitaire et des pratiques de travail identitaire, formant un opérateur analytique nous permettant d'étudier la réalité » (repris de Danilo Martuccelli (2006: 2010, dans Pezé, 2012, p. 87). Elles sont vues de façon différente selon le contexte dans lequel le terme « épreuve » est utilisé et notre imaginaire perçoit l'adversité comme une occasion de transformation du soi. Toutefois, les épreuves que nous voulons étudier ne sont pas seulement de grands défis existentiels. Il existe aussi de l'intérêt dans les multiples difficultés ponctuelles rencontrées au quotidien par l'individu lors de sa pratique. L'épreuve apparaît donc comme un ensemble de situations à géométrie variable auquel l'individu se confronte et qui peuvent influencer sur son développement identitaire

### 2.2.1 Diversité des épreuves en sociologie

Dans le sens commun, l'épreuve renvoie à plusieurs usages : tout d'abord, « surmonter une épreuve », comme une difficulté à traverser à un moment ponctuel dans la vie, pouvant avoir un impact sur notre développement. Ensuite, les épreuves scolaires comme les examens, les tests, ou les épreuves sportives comme les compétitions, sont également perçues comme des épreuves, qui séparent ceux qui ont réussi de ceux qui ont échoué. Finalement, le concept d'épreuve peut également ramener à la mesure de la valeur d'un objet, comme dans les descriptions des items (« à l'épreuve du feu ») ou dans la situation où une personne est « mise à l'épreuve ». Déjà, nous pouvons remarquer une distinction entre l'aspect personnel de l'épreuve (affrontement personnel, effets sur la trajectoire individuelle) et la construction sociale de l'épreuve (processus de sélection, séparation vécue par un collectif). Le Petit Robert (2000:897-989 dans Pezé, 2012, p. 88) définit l'épreuve comme « l'action d'éprouver (quelque chose ou quelqu'un) » comprenant trois grands sens : (1) l'épreuve comme situation pénible, qu'il faut traverser avec courage en éprouvant de la peine ; (2) l'épreuve comme moyen de juger la valeur d'une idée, d'une œuvre, d'une

personne, de la valeur d'une chose (en vue de conférer une qualité, une dignité, un classement comme les épreuves judiciaires, scolaires, d'initiation, sportive, des expertises, etc.) et (3) l'épreuve comme une expérience impliquant un résultat aléatoire ». Ainsi, l'épreuve peut être vue comme une situation particulière impliquant l'individu et l'affectant, qu'importe le contexte où elle apparaît, mais elle peut aussi être volontairement appliquée afin d'apporter un jugement après coup à l'individu l'ayant traversée, dans un contexte de mise à l'épreuve.

Dans la littérature, la notion d'épreuve a aussi été invoquée dans des domaines divers et de façon différente : elle est parfois mobilisée comme un concept à part entière, d'autre fois comme une expérience difficile à surmonter dans un parcours type, ou encore tout simplement comme une étape. Ces dernières années, différents domaines théoriques se sont penchés sur la notion d'épreuves afin d'expliquer la réalité. La notion d'épreuve devient un concept trouvant une importance de plus en plus explicite suite à l'augmentation de son utilisation.

Dans son travail, Martuccelli (2015) présente les deux grandes démarches sociologiques actuelles qui la mettent en œuvre, à l'aide de deux épures analytiques, (1) l'épreuve-sanction et (2) l'épreuve-défi.

(1) L'épreuve-sanction descend de l'expérimentation scientifique et de la philosophie pragmatique, ou elle est utilisée pour trancher une controverse. En effet, la connaissance scientifique moderne se construit sur l'étude de la réalité à travers le prisme de l'objectivité. Afin d'être mesurée, la réalité sera « mise à l'épreuve » de multiples fois, indépendamment de toute expérience sensorielle directe afin d'avoir un résultat méthodologiquement acceptable et prêt à être interprété. Cette conception particulière de l'objectivité se base donc sur les raisons, les causes et les faits, rendus saillants par la preuve apportée par les épreuves.

Dans la sociologie pragmatique, ce sont les phénomènes sociaux qui sont étudiés : comment les stabiliser et les évaluer ? Quelles procédures et instruments utiliser ? Cette étude des phénomènes sociaux est réalisée afin de comprendre empiriquement la vie sociale et sa reproduction à travers le temps. De cette volonté, trois mobilisations de l'épreuve-sanction peuvent être différenciées :

Tout d'abord, [a] la théorie de l'acteur réseau développée par Latour, à l'origine en relation avec la science moderne en 1989 puis avec le pragmatisme en 2012, voit l'épreuve-sanction comme un outil permettant de « trancher une controverse à l'aide d'une expérimentation - d'une épreuve – décisive ». Plus

généralement, dans la thèse de Latour, « Il n'y a que des épreuves de forces ou de faiblesses. Ou plus simplement des forcépreuves » permettant de jauger et placer les forces en présence (Latour, 2011 [1984]:243 dans Pezé, 2012, p. 93). L'expérimentation serait le moyen de confirmer ou réfuter plus ou moins définitivement une hypothèse donnée et l'épreuve-sanction permettrait cette vérification. Conçues comme des actions formalisées, les épreuves sanctions ne sont utilisées que pour trancher la controverse. Pour se faire, les épreuves-sanctions sont associées à « des épreuves formelles explicites, des tests hautement formalisés, intégrant une logique et un temps spécifiques, une sorte de suspension du jeu social habituel ». Pour Latour, « la réalité est ce qui résiste lors d'une épreuve » et le point de stabilité des controverses doit être trouvé et étudié autant de fois que nécessaire, ce qui admet la possibilité de réaliser de nouvelles études et des révisions au besoin. Les sanctions ne sont pas vues comme univoques et balancent entre deux possibilités présentées par Latour : « tantôt la sanction semble être directement commandée par la réalité objective elle-même, tantôt, au contraire, la sanction est dépendante d'éléments externes à l'objectivité intrinsèque du monde ». Dans le premier cas, « la matérialité du monde est renforcée tandis que dans le second, la matérialité du monde est vue en relation avec un jeu de forces sociales et extra-sociales, rendant les considérations aléatoires et conditionnant l'issue des épreuves. Ce sont donc les alliés mobilisés ou pas dans l'expérience - la force du réseau - qui expliquent le résultat final. La sanction n'est donc pas aisément posée : elle dépend d'un rapport possiblement changeant de forces et la construction de la croyance est plus importante que l'objectivité intrinsèque de la réalité que l'on peut extraire. Dans ses travaux, Latour ne tranche jamais vraiment entre ces deux perspectives. Malgré la présence d'autres notions importantes que l'épreuve-sanction dans la théorie de l'acteur-réseau, sa fonction reste décisive car c'est elle qui permet d'avoir la preuve - ou non - de la résistance et de la stabilité du réseau (Martuccelli, 2015, p. 47).

La deuxième mobilisation du concept de l'épreuve-sanction dans la sociologie pragmatique se trouve dans [b] le modèle de la justification, présent à l'intérieur de domaines institutionnels mettant en œuvre de véritables principes de justice. L'épreuve-sanction est inséparable du contexte institutionnel dans lequel elle est utilisée (car malgré les divers ordres de justification pouvant exister, seul le principe d'équivalence entre les êtres et les opinions permet de garantir la justice) et a deux grandes caractéristiques soulevées par Nachi (2006, dans Martuccelli, 2012, p. 48) : « d'une part, elle souligne le caractère dynamique de l'ordre social et d'autre part, elle a besoin de légitimité à cause de la pluralité des processus de mises en équivalences des êtres ou des compétences ». C'est une « sociologie des disputes » (plutôt qu'une sociologie des tests comme celle présente dans la théorie de l'acteur-réseau) et ce qui importe, c'est de «

comprendre comment les acteurs fondent leurs croyances autour d'épreuves-sanctions considérées justes » (plutôt que la réussite ou l'échec d'une action). Naturellement, les épreuves-sanctions sont utilisées quand il est question de « résoudre une controverse de justice » par une épreuve, notamment lors des litiges, différends, etc... La résolution des controverses par les compromis se base sur des principes supérieurs communs regroupés par les chercheurs sous le terme « mondes (ou cités) », au nombre de six dans le cas de la société française contemporaine : « l'inspiration, domestique, de l'opinion, civique, marchande et industrielle ».

Voici une description sommaire de chacun de ces mondes :

- dans le monde inspiré, la grandeur existe dans un état de grâce qu'on cherche à atteindre, indépendamment de la reconnaissance d'autrui. Ce monde s'exprime à travers la sainteté, le don de soi, la créativité.

- dans le monde domestique, la grandeur existe dans la hiérarchie, dans la position d'une chaîne de dépendance en laquelle un lien de confiance existe entre les subordonnés et les supérieurs.

- dans le monde de l'opinion, la grandeur permettant à certains de s'élever existe dans les yeux des autres. C'est la quantité de partisans, le nombre d'individus donnant leur reconnaissance qui permettra à l'un de s'élever.

- dans le monde civique, l'individu n'existe pas. C'est la force du groupe, de l'association qui est primordiale. C'est dans leur appartenance au groupe que les individus trouvent leur importance. Et c'est dans la volonté d'élever le groupe à travers l'action collective qu'il est possible de s'élever dans l'état de grandeur.

- le monde marchand permet de comprendre un aspect primordial du cadre d'analyse. En effet, il ne faut pas confondre le monde marchand avec la sphère économique puisque celle-ci est basée sur un accord entre au moins deux mondes qui sont en coordination : le monde marchand et le monde industriel. Cela permet alors de comprendre que ces mondes ne sont pas mutuellement exclusifs, et qu'en général, ces mondes coexistent et sont coordonnés dans les paradigmes que nous connaissons. Dans le monde marchand, l'action est motivée par le désir individuel de posséder les ressources rares qui sont limitées, ce qui sous-tend l'idée de concurrence qui est partie prenante de ce monde. Dans ce monde, la possibilité

de s'élever est synonyme de richesse, puisque seule la capacité à posséder ce que d'autres n'ont pas permet de devenir grand.

- finalement, le monde industriel est assimilable au milieu technologique et à la méthode scientifique. Dans ce monde, l'efficacité et la productivité sont ce qui permet d'atteindre la grandeur. (Dionne, 2014, p.28-29 selon Boltanski et Thévenot, 1991).

Boltanski et Thévenot (1991, dans Martuccelli, 2015, p. 48) parlent de la possibilité qu'ont les acteurs « de se départager lors d'un conflit, en confrontant leurs points de vue à partir d'équivalences établies entre les sujets et les objets » grâce à la notion qu'ils appellent épreuve-modèle. L'épreuve est un concept pivot car elle permet « d'établir la grandeur des êtres en présence ». Plus précisément, deux formes d'épreuves apparaissent dans cette conception : (1) une épreuve de 'réalité', permettant de « qualifier la nature même des êtres en présence » ressemblant au concept présenté par Latour et (2) une épreuve de 'grandeur' permettant de « qualifier les personnes selon leur grandeur » (Pezé, 2012, p. 94). Cette notion vient compléter celle de Nachi en proposant un principe d'équivalence, contraignant les acteurs à entrer dans un univers d'explication de critères de validation et de justification de leurs jugements, permettant de rendre compte de la diversité des orientations, justifications et tensions à l'œuvre au sein d'une institution. Les rapports de justice assurant la légitimité des sanctions et tensions suscitées peuvent être placés sur un continuum, favorisant leur analyse et interprétation : le continuum développé par Boltanski et Chiapello (1999, dans Martuccelli, 2015, p. 48) a pour extrêmes, d'un côté « l'épreuve de justice pure ou de légitimité, ou les contraintes de justification sont fortes », lorsque les forces en jeu sont connues et contrôlées, et de l'autre « les épreuves de force, ou les contraintes d'argumentation sont plutôt faibles », lorsque les forces ne sont ni spécifiées, ni contrôlées. Les épreuves peuvent bouger d'un côté à l'autre du continuum considérant leur résultat, « la détermination d'un certain degré de force » (Boltanski et Chiapello, 1999:74 dans Pezé 2012, p. 96) : en spécifiant l'épreuve, nous pouvons contrôler le type de force mis en jeu dans l'épreuve. Ce contrôle nous permet également de déplacer le regard entre les niveaux d'études macro et micro car les épreuves individuelles sont la manifestation d'un type de société ayant organisé la vie en son sein comme une configuration de certaines épreuves, nous permettant donc de déterminer le niveau d'étude adéquat aux fins d'une recherche.

Finalement, la dernière mobilisation du concept d'épreuve-sanction dans la sociologie pragmatique se trouve dans [c] la réflexion critique, soit dans l'isolation d'un ensemble d'études allant au-delà des

questions de rapports de force ou de justice vus précédemment dans la théorie de l'acteur-réseau et celle du modèle de justification. Ces études cherchent à approfondir « la complexité effective des épreuves-sanctions en train de se faire en accentuant l'indétermination de l'action comme critère méthodologique » (Martuccelli, 2015, p. 49). Cette réflexion critique peut par exemple concerner l'action collective, plus précisément le passage entre les expériences d'injustices à la mobilisation collective, car ces situations de mobilisation collective nécessitent une compréhension entre les acteurs (comme la construction d'un langage revendicatif commun, la capacité à revendiquer devant les institutions et l'opinion public la légitimité sociale de l'expérience d'injustice...) permettant ainsi de présenter l'expérience d'injustice comme une injustice socialement produite. La fonction des institutions est de diffuser l'ordre dominant tenu pour vrai. Les institutions dictent donc la « vérité ». Ici, l'évidence scientifique ou de justice est lente à arriver, transformant les épreuves-sanctions en outil d'argumentation et de mobilisation de preuves afin de trancher les controverses en actions. Oscillant entre « alerte et dénonciation, entre administration de preuves et discréditation de l'adversaire, le but étant de distiller un doute dans l'opinion tout autant que d'imposer une vérité » (Chateauraynaud, 2009, dans Martuccelli, 2015, p. 49). Boltanski distingue trois types d'épreuves, relevés par Pezé dans sa thèse (2012, p. 97) : « (1) l'épreuve de vérité, [...] épreuve par laquelle les institutions maintiennent la réalité, montrant que les choses sont ce qu'elles sont - peu importe qu'elles le soient vraiment ; (2) l'épreuve de réalité, [...] un moyen que les personnes mettent en œuvre pour dévoiler 'les puissances cachées dans l'intériorité des êtres', renforçant la réalité édictée par les institutions et (3) l'épreuve existentielle, [...] faisant référence à des épreuves non-instituées, 'circonstanciennes et locales' ou encore individuelles, 'même lorsqu'elles affectent un grand nombre de personnes, mais chacune prise isolément', posant le regard sur la souffrance subjective des individus qui est, normalement, dure à objectiver ».

Ainsi, l'épreuve-sanction a été utilisée au sein de plusieurs domaines théoriques mais avec une même vision : à l'origine, dans la science moderne puis dans la philosophie et la sociologie pragmatique, l'épreuve-sanction est utilisée pour amener la preuve permettant de trancher une controverse (même dans des situations où les sanctions « claires » des épreuves sont peu courantes, comme dans le contexte de la vie sociale à contrario du laboratoire scientifique). Trois dimensions concernant l'épreuve sont mises en lumière : tout d'abord, il est possible de spécifier le degré de contrôle des forces en œuvre ou le degré de légitimité de l'épreuve (Quel est l'objet ? La visée de l'épreuve ? Le niveau de contrôle sur sa mise en œuvre ?), ensuite, les résultats de l'épreuve pour soi et autrui peuvent s'analyser à des degrés différents

(Qu'est-ce que l'épreuve amène comme changement d'état chez soi ou autrui ?) et finalement, les acteurs en jeu affectent la stabilité de l'épreuve (À quel point ?).

En conclusion, l'épreuve-sanction reste un outil important de l'étude de la réalité, prenant en compte l'incertitude dans le monde social, tout en permettant une vision macro (dans la catégorisation des différentes épreuves) et micro (grâce à l'analyse des épreuves vécues par l'individu singulier).

La deuxième grande démarche sociologique actuelle s'articule autour de (2) l'épreuve-défi, qui provient de la tradition humaniste des problématisations de soi et de l'analyse de l'existence humaine, où apparaissent de grands défis sociaux et historiques que les individus doivent surmonter, tout au long de la vie. Le penchant humaniste de l'épreuve-défi entraîne le regard scientifique au niveau de l'individu, son parcours et les défis qu'il rencontre (types, nombres, récurrence...), contrairement à l'épreuve-sanction qui est associée à l'expérimentation et aux manières de trancher les controverses avec des sanctions claires. L'épreuve-défi apparaît dans plusieurs discours afin d'appuyer les discussions autour de la formation du soi, l'existence, et la société, des discours présentés par Martuccelli (2015, p. 50-56).

La première formulation de l'épreuve-défi apparaît dans la philosophie grecque où elle est vue comme formatrice et permettant la transformation de soi. La philosophie grecque est conçue autour de l'idée de transmission d'une « manière de vivre », avec chaque école articulant différemment la théorie et la praxis de l'âme. L'individu doit réaliser un ensemble d'exercices, entraînements, expérimentations afin de s'endurcir et d'être libéré des craintes de l'existence (anxiété à propos du futur, crainte de la mort...) pour arriver à un état de maîtrise de soi dans toutes les circonstances de son existence, une immunité contre les dangers, embûches de la vie. Les exercices spirituels comme ceux de la foi chrétienne poursuivent plus ou moins dans cette tradition, avec les preuves de la foi chrétienne, tout au long du chemin de la conversion religieuse. C'est par les épreuves que les croyants fortifient et se rapprochent de Dieu, trouvant leur soi véritable durant la traversée d'épreuves et de tentations. Finalement, les discours de l'épique chevaleresque présentent aussi leur version de l'épreuve-défi avec les épreuves, aussi bien physiques que psychiques, que doit traverser le chevalier, à travers les batailles, les complots et les trahisons, toujours dans l'optique d'opérer une formation de soi. Ce modèle de pensée apparaît également dans nos sociétés actuelles, par exemple, dans nos systèmes éducatifs : le jeune doit traverser une série d'épreuves afin d'accomplir sa formation. Ces épreuves sont scolaires et sportives, mais restent des épreuves à surmonter

pour l'individu afin de se « forger vraiment », atteindre un état qu'il n'avait pas auparavant, après s'être surpassé lors de son parcours.

La seconde variante de l'épreuve défi apparaît dans les discussions existentielles mais le mot « épreuve » en tant que tel n'a pas toujours été utilisé. Nous parlons plutôt d'éléments auxquels l'Homme « ne peut échapper (la mort, la souffrance, le hasard, la faute, la lutte) » (Jaspers, 1963, dans Martucelli 2015). Dans le travail de Sartre, c'est grâce à l'épreuve que l'on se révèle en tant qu'individu à part entière. Cette épreuve particulière permettra de faire émerger le centre de gravité de la vie des individus, une sorte de structure indépassable. En traversant cette situation, l'individu réalise ce qu'il y a de plus important dans une vie : « l'important n'est pas ce qu'on fait de nous mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous » (Sartre, 1952, p. 63). Aussi, pour Erikson, les épreuves apparaissent tout au long de la vie, au sens biologique du terme. En séparant la vie en plusieurs étapes, Erikson va différencier huit grandes crises existentielles, des étapes nécessaires dans le développement psychosocial de l'individu.

La troisième variante de l'épreuve-défi a pour objectif de décrire, analyser l'expérience que les individus font d'un état de société en étudiant l'histoire et les rapports sociaux plutôt que les individus. En agrandissant le périmètre d'études, un plus grand nombre d'épreuves-défis sont étudiées. Ce sont les conceptualisations des problématisations des expériences sociales, qui sont communes, transversales et ayant une grande signification pour les individus qui sont étudiées, comme les expériences de divorce et de chômage.

Finalement, le concept d'épreuve-défi peut être utilisé pour des événements de nature, étendue et intensité différente et sur plusieurs échelles. L'usage général de la notion reste toutefois autour de grands défis structurels particulièrement saillants dans une trajectoire de vie, période historique ou dans un domaine délimité. Quatre dimensions sont particulièrement importantes : tout d'abord, l'épreuve-défi propose un récit de la pluralité des défis auxquels est confronté un individu dans les sociétés modernes, défis qui peuvent prendre différentes formes dans la vie ; dans un second temps, les épreuves défis sont historiques, apparaissant dans un contexte sociétal donné ; ensuite, la notion d'épreuve-défi propose une articulation particulière entre les niveaux micro et macro, l'histoire collective et les épreuves produites par les mécanismes sociétaux et l'histoire individuelle, la façon dont les individus naviguent à travers la vie, forgeant leur singularité ; et enfin, l'épreuve accorde un intérêt majeur au travail effectif des individus, face aux épreuves rencontrées. Aussi, l'apparente similitude du mot épreuve peut cacher différentes

significations. L'épreuve-sanction et l'épreuve-défi exercent des influences réciproques dans l'histoire mais sont tout de même différentes dans leur utilisation et la nature des problématiques qu'elles traitent. Leur utilisation montre sans aucun doute le dynamisme de la vie sociale autour de nous.

Au total, les auteurs nous offrent ici un lexique hétéroclite d'épreuves nous permettant d'approcher leur diversité et de comprendre la manière dont le travail identitaire s'opère.

### 2.2.2 À propos des épreuves identitaires en contexte

La recherche sur l'identité continue à travers les années et les chercheurs reconnaissent de plus en plus son aspect changeant, fluide et constitué de multiples éléments coexistant à l'intérieur d'un individu. Dans son étude, Hennekam souligne la situation des individus dans les milieux artistiques. Leur identité est multiple, composé à la fois de parties venant du milieu artistique mais aussi des autres sphères de la vie : pour des raisons financières, physiques ou psychologiques, les individus sont « forcés » ou « poussés » à occuper des emplois et des positions dans des domaines extérieurs au milieu artistique (2017). Le milieu artistique étant un milieu complexe où les diverses tensions s'entremêlent à chaque niveau d'étude, le travail identitaire des individus est certainement impacté. L'accumulation et les interactions entre les différentes identités de l'individu peuvent résulter en une compétition voire une hiérarchisation des demandes de chaque identité ou, à l'extrême, en une fragmentation du soi, perdu dans ses réponses aux questions « qui suis-je ? » et « qui est-ce que qui est la personne que je veux être ? ». Ce travail identitaire se réalise dans un milieu particulier, la scène artistique, qui apparaît comme un espace dynamique mais non-permanent (comme dans le cas des métiers traditionnels) où matériels et ressources sont transformés en permanence et réutilisés dans d'autres milieux, créant une circulation des créations artistiques vers d'autres places, un certain « travail invisible » difficilement mesurable et quantifiable. Différents acteurs sont en relation, avec des valeurs, sensibilités et buts différents, parfois similaires, connexes, parfois opposés ou disruptifs. Ces communautés produisent et consomment une culture que seules les personnes « instruites » comprennent aisément, dimension clé du facteur de capital culturel créé, permettant de séparer les personnes entre les « initiés » et les « outsiders ».

Comment les individus arrivent-ils à créer du sens en eux-mêmes afin de continuer leur activité dans de bonnes conditions ? Comment naviguer à travers les tensions affectant la construction identitaire des danseurs ? Hatfield et al. (2006, p. 43-45) présentent des façons qu'ont les artistes/professeurs de comprendre leur identité dans le contexte des Beaux-Arts. Bien qu'il existe des différences entre la

situation des danseurs urbains et celle des professionnels étudiés dans la recherche de Hatfield et al, nous pouvons utiliser ce travail afin de commencer à comprendre plus précisément les éléments entrant en relation avec l'identité des artistes, et donc, des danseurs urbains.

Les facteurs les plus significatifs relevés et adaptés à notre sujet sont (a) la quantité et le type de préparation (incluant les cours, la formation, l'éducation sur le thème et l'impact des mentors). N'ayant quasiment pas de milieux sanctionnant officiellement leur niveau, les danseurs urbains jugent leur avancée de façon relative, se comparant à l'intérieur de leur propre évolution, mais aussi par rapport aux pairs, au niveau local et international grâce à l'utilisation des réseaux sociaux et le partage de posts créatifs disponible au bout des doigts. L'éducation sur la culture reste aussi majoritairement transmise à l'oral, lors des événements organisés par la communauté mais aussi de plus en plus grâce à Internet et au travail d'initiés souhaitant garder la culture accessible aux générations futures, par souci de conservation. Des mentors ayant un rôle éducationnel important peuvent être présents dans le développement des individus : « les mentors jouent un rôle clé en aidant les élèves à clarifier leurs valeurs à intégrer, ainsi que leurs objectifs en matière d'éducation et de carrière » (Chickering & Reisser, in Zwirn, 2002, p. 47). Le matériel à connaître et maîtriser est multiple, souvent propre à chaque style de danse et sous-catégories, composé de connaissances techniques, pratiques, historiques, créatives voire philosophiques... L'éducation générale (hors du milieu artistique) peut également avoir un impact grâce aux connexions pouvant se créer entre les différentes connaissances, compétences, valeurs intériorisées. Cette préparation au monde artistique est donc complexe à réaliser, avec une forte propension au cas par cas en fonction du parcours personnel, résultant en une multitude d'histoires de vie aussi différentes l'une que l'autre. C'est toutefois en passant à travers cette formation particulière et unique qu'une identité d'artiste est construite et maintenue. Les forces et les faiblesses perçues par l'individu sur chaque élément rencontré influencent son identité, positivement ou négativement.

L'environnement de travail (ou la « culture » mise en place là où le travail s'effectue) est aussi à prendre en compte. L'identité professionnelle se crée au fil du temps et des expériences, durant les relations avec l'autre, qu'importe son statut dans le milieu, qu'il soit mentor, pair, initié ou outsider, acteur ou non de la scène urbaine. Considérant les nombreuses opportunités présentes dans ce milieu et les statuts associés, comprendre l'identité des individus évoluant en son sein nécessite une étude précise de leur situation. Aussi, l'environnement de travail dans la danse urbaine n'est pas fixe, stable et unique mais dépend des opportunités et choix faits par l'individu dans sa pratique. L'identité reste tout de même impactée par

l'environnement de travail choisi ou imposé et les interactions journalières avec les autres personnes dans cet environnement de travail.

Les individus sont souvent soumis à des tensions avec lesquelles ils doivent jongler, afin de maintenir une identité stable, car ces dernières traversent le milieu artistique à différents niveaux, comme nous l'avons vu au chapitre 1. Ces tensions vécues par les individus ont un impact certain, comme le montre le travail de prédécesseurs comme Wright Mills, dans *L'Imagination Sociologique* (1970), où il insiste sur une étude de la fabrication des individus s'articulant « entre les enjeux collectifs de la structure sociale et les épreuves personnelles assaillant les individus » (Martuccelli, 2006:10 dans Pez , 2012, p. 107). Pour Martuccelli, notre société est « singulariste » dans le sens qu'elle tend à la singularisation des individus, tournée vers l'individu unique plutôt que le groupe ou la communauté, permettant des degrés de personnalisation des produits et services mais aussi dans les rapports avec les institutions. Cette dynamique est appuyée par « une nouvelle sensibilité sociale », une nouvelle façon de se définir pour les individus, mettant en avant leur singularité et les actions, moments, liens qui en découlent. Selon Martuccelli, cette singularisation n'est « ni nouvelle ni exempte de contradictions » mais elle prend toutefois « une ampleur inédite dans notre société actuelle » (Pez , 2012, p. 107). Avec sa nouvelle approche, la sociologie de l'individuation, Martuccelli veut préciser l'étude de l'individu et sa propre biographie au cœur de changements structurels et historiques, grâce à l'épreuve, un opérateur analytique choisi car permettant de « cerner en actes les moments où les existences sont effectivement, que ce soit de manière implicite et indirecte ou explicite et directe, façonnées par les phénomènes sociaux » (Martuccelli, 2006:15 dans Pez , 2012, p. 109).   des fins de compréhension et de catégorisation, Martuccelli repartie les épreuves en deux groupes, « (1) les domaines de vie plutôt formalisés par les institutions - comme l' cole (l'expérience scolaire), le rapport au travail et à l'emploi, la « ville » (relation à l'espace et à la mobilité) et la famille (ou vie familiale) et (2) les dimensions du lien social - le rapport à l'histoire, le rapport aux collectifs, le rapport aux autres et le rapport à soi-même » (Pez , 2012, p. 109-110). Selon Martuccelli, « l'épreuve est une notion théorique permettant d'articuler les problèmes personnels avec les structures sociales qui les créent ou les amplifient » (Martuccelli et de Singly, 2009:72 dans Pez , 2012, p. 110).

Nous utiliserons donc l'épreuve comme opérateur analytique, nous permettant de nous placer au niveau de l'individu en pratique lors des différents moments de son développement dans le milieu artistique, milieu lui-même travers  de tensions multiples. L'étude des épreuves nous permettra d'étudier les évolutions de l'identité des danseurs, car elle met en lumière et rend concret les concepts de régulation

et travail identitaire qui sont propres à ces milieux et difficilement observables de l'extérieur. Toutefois, nous nous décalons du projet de Martuccelli où il est question des individus produits par et dans une société donnée. Notre visée est plus précise, plus micro, concernant la communauté de danse urbaine et les danseurs évoluant en son sein. L'utilisation de l'épreuve comme opérateur analytique permet de répondre à une importante question méthodologique traversant notre travail : comment opérationnaliser une situation de la vie dans la communauté de danse urbaine afin d'étudier plus finement la construction identitaire dans ce milieu ?

L'identité des danseurs urbains est incertaine, toujours en mouvement, soumise à des tensions présentes dans des contextes plus ou moins proches, plus ou moins sensibles. Elle est traversée de moments forts ou ordinaires qui fabriquent l'identité. Ce chapitre nous a donc permis de tracer les contours de l'approche que nous privilégions dans la compréhension de l'itinéraire des danseurs urbains, entre travail et régulation, permettant à la fois de saisir la dimension processuelle, les tensions qui façonnent le travail, les rugosités ou la banalité, qui font le parcours du danseur. La notion d'épreuve, et la diversité de ses formes et de ses intensités, constitue a priori un outil précieux afin de saisir concrètement la manière dont l'identité se construit.

## CHAPITRE 3

### Le choix d'une autoethnographie

Dans ce chapitre, je vais expliciter mon positionnement épistémologique avant d'aborder la stratégie de recherche, la méthode de collecte des données et la stratégie d'analyse qui permettront de répondre à la question de recherche. Je discuterai aussi des intérêts d'avoir choisie mon approche et des enjeux qu'elle présente, en tenant compte de la nature de la problématique et de notre sujet de recherche.

#### 3.1 Une recherche compréhensive et constructiviste

Le présent travail est influencé par le paradigme compréhensif, fondé autour de « la recherche des significations que les acteurs sociaux attribuent à leurs actions, aux événements et aux phénomènes auxquels ils sont confrontés. Cette démarche s'intéresse à la compréhension des expériences des personnes situées dans un contexte socio-historique, dans une 'logique de découverte' [...] basée sur des 'ensembles de significations' relatifs à des dynamiques sociales et culturelles qui se construisent dans l'interaction » (Charmillot, 2020). Notre recherche sera réalisée selon le courant constructiviste, reconnaissant que les connaissances de chaque être humain sont le fruit de constructions des individus, des modèles, plus ou moins fidèles de la réalité, construits en interne, au fil du temps. Chaque humain connaît donc sa propre expérience d'un réel et, dans la connaissance d'un phénomène, ce qui relève uniquement du phénomène étudié ne peut être séparé de ce qui relève du sujet connaissant ayant construit le modèle. Dans ce courant, le chercheur participe à la création de la connaissance en étant en interaction avec le sujet étudié : le chercheur n'est pas indépendant de son objet de recherche et doit donc faire preuve de réflexivité pour comprendre son propre rôle dans cette création de connaissance et mobiliser sa propre subjectivité afin d'expliquer et construire un cadre pertinent pour finaliser la recherche.

L'objectif de cette recherche est la description et la compréhension d'un milieu et des interactions avec les individus actifs, et non l'élaboration d'un modèle prescriptif. Partant de l'hypothèse que les processus qui sous-tendent la construction identitaire des danseurs urbains dans leur milieu professionnel ne peuvent être observés directement, mais plutôt de façon subjective, dépendant du système observant, sans possibilité d'exister en dehors de lui. Les méthodes qualitatives sont multiples mais toutes avec une position humaniste reconnaissant que la perception et les expériences des participants sont centrales pour

comprendre le phénomène étudié. Parmi les approches qualitatives, la branche la plus à-même d'approcher finement notre sujet est la branche ethnographique, permettant d'étudier les personnes dans leur communauté mais aussi les règles, les normes et les actes associés à ce groupe culturel.

### 3.2 Le choix de l'autoethnographie

Puisque ma recherche s'articule autour des processus complexes de construction identitaire, j'ai adopté une stratégie qualitative particulière, me permettant d'aborder ce type de question avec une grande précision et proximité : l'autoethnographie ou l'étude de soi-même en relation avec un ou plusieurs contextes culturels (Reed-Danahay, 1997, p. 9). Plus précisément, l'autoethnographie « ne vise pas une recherche sur soi, mais à partir de soi ». L'autoethnographie nous donne l'impression d'étudier notre terrain au niveau micro, celui de l'individu, mais c'est sous-estimer cette méthode de recherche : parler de soi permet de parler des autres car le récit permet de découvrir un environnement, une culture, connectant l'individu aux autres et au tout, le surplombant lui et les autres acteurs. De ce fait, « l'autoethnographie permet de 'relier les aspects micro, quotidiens et la vie organisationnelle avec les agendas et les pratiques organisationnelles politiques et stratégiques plus larges » (même si dans notre cas, les limites organisationnelles ne sont pas aussi nettes que dans une entreprise au sens propre) (Parry and Boyle, 2009 : 694 dans Paring, 2019, p. 97). Cette méthode utilisée couplée à notre thème de recherche n'est pas surprenante considérant la pléthore des thèmes de recherches où l'autoethnographie a été utilisée et notamment en « entrepreneuriat [...] identité professionnelle [...] équilibre vie privée - vie professionnelle » et permet de « connaître en situation, de façon sensible et dans le temps un parcours [...] d'entrepreneur » (Paring, 2019, p. 35-37).

La recherche consiste à analyser mon propre parcours en tant que danseur urbain afin de produire une description riche, débridée, honnête de la réalité d'un danseur urbain cherchant à vivre de sa passion : offrir une réflexivité sur le milieu à partir d'une expérience dans la danse urbaine vécue à la première personne, une chance d'approfondir l'expérience. Le terrain a donc commencé bien avant la démarche de mémoire et a continué tout au long de ma maîtrise à l'UQAM. Dans ce récit, apparaissent simultanément des structures sociales objectives et une expérience subjective, toutes vraies, sans qu'il soit facile ni utile de les démêler pour faire apparaître leur impact (De Gaujelac, 2013 dans Zidani, 2019, p. 33). Mon parcours n'est pas un parcours universel mais plutôt un parcours singulier, pouvant représenter une miniature de l'aventure des danseurs urbains où apparaissent plusieurs épreuves que d'autres danseurs peuvent vivre également, mais pas forcément dans le même ordre et de la même manière. Toutefois, des

similitudes existent, naissant de la volonté de poursuivre cette passion vers une situation professionnelle, permettant aux danseurs urbains de se sentir connectés par cette expérience partagée, malgré les différences.

Notre méthode consiste donc principalement en un travail de réflexivité à partir d'une expérience dans la danse urbaine vécue à la première personne. Il s'agit de décrire ce monde de l'intérieur avec ses codes, ses règles et ses nuances dévoilant des aspects essentiels qui peuvent être difficiles à saisir, voir manquées quand la culture est approchée par un œil extérieur, celui du chercheur qui peut être superficiel dans un milieu marginal et une société où tous veulent se montrer exemplaires quand ils sont approchés par « l'autre ». Les sources et méthodes que j'envisageais premièrement me laissaient souvent avec des zones d'ombres : les articles sur la danse sont nombreux mais ceux sur la danse urbaine sont plus rares, explorant souvent des thèmes différents de ceux choisis pour mon mémoire (épreuves, construction identitaire...). L'expérience en première personne à travers l'autoethnographie amène un plus grâce à la relation directe, cognitive, affective et de longue durée avec le sujet. Moriceau indique (2019), « conduire la recherche au plus près de soi peut offrir un atout incomparable » (p. 54). Cette approche novative est appuyée par l'absence de professionnels du milieu donnant leur perspective à la première personne, relevé par Roche (2011, p. 106) : « Il y a peu de recherches actuellement disponibles chez les danseurs qui interrogent le processus de fabrication de la danse, et je postule qu'il s'agit d'une perspective de recherche importante et novatrice [...] Le fait de repositionner le danseur comme interrogateur du processus de création de la danse influe sur un changement d'équilibre et de perspective du pouvoir qui a des répercussions politiques sur le positionnement du danseur en tant qu'entité autoréflexionnelle et créative ». En prenant part directement à la création de données académiques et de façon centrale comme dans ce devoir, les professionnels peuvent améliorer la compréhension des rouages du milieu artistique afin de favoriser l'expression créative.

Deux traditions autoethnographiques semblent exister dans la littérature : « la première favorise la dimension thérapeutique, dé-victimisante et libératrice des écritures autoethnographiques » tandis que « la seconde insiste davantage sur le développement des personnes. L'expérience décrit un parcours, un passage [...] on en tire une réflexion, un enseignement que son écrit vise à transmettre au lecteur » (Moriceau, 2019, p. 63). Notre travail se place logiquement dans les traces de la seconde approche, présentant la situation d'un individu évoluant dans le milieu de la danse urbaine montréalaise. Paring présente 5 types d'autoethnographies ou « d'épistémologies de soi » selon ses propres termes : l'écriture

de soi ethnographique, l'autoethnographie de vécu, l'autoethnographie de trajectoire sociale, l'autoethnographie de témoignage et l'autoethnographie phénoménologique, ayant chacun leurs spécificités. Notre travail s'aligne avec l'autoethnographie de témoignage, cherchant à faire une observation fine du quotidien d'un danseur urbain grâce à mon accès privilégié au terrain et mon statut d'initié afin de pousser la compréhension de la relation entre moi-même et le milieu. Dubé (2016) va également relever le point des différents types d'autoethnographies existants en utilisant la classification de Chang (2008), en quatre catégories : 1) descriptive-réaliste, 2) confession-émotionnelle, 3) analytique-interprétative et 4) imaginative-créative.

Tout d'abord, 1) les écrits descriptifs-réalistes qui vont présenter « aussi précisément que possible, sans évaluation ni jugement, des lieux, des événements, des expériences, des personnes et/ou des environnements » afin de permettre aux lecteurs de « pénétrer dans le monde de l'auteur ». Ensuite, 2) le style confession-émotif est le style permettant au chercheur d'exprimer librement « ses émotions les plus confuses, les aspects de sa vie qui lui causent problème et les dilemmes qui le préoccupent » en donnant un espace où le chercheur peut « parler au cœur des lecteurs », utilisant la vulnérabilité des personnes pour ancrer les lecteurs dans le récit. Le troisième style d'écrit, 3) l'écrit analytique-interprétatif est celui qui a comme but « d'identifier les éléments principaux du récit et d'établir des liens significatifs entre eux [...] Ce type d'écrit situe les données dans un contexte plus large et établit des ponts entre l'histoire personnelle et le contexte culturel. Finalement, 4) le type d'écrit imaginaire-créatif « est le plus éloigné de l'écriture universitaire conventionnelle » en étant « le plus audacieux ». Les formes utilisées sont différentes, allant de la poésie à la fiction en passant par les pièces de théâtre (Dubé, 2016, p. 8-9). En utilisant cette classification, nous sommes dans la lignée des écrits descriptifs-réalistes de la classification de Chang.

En cherchant à mettre en lumière les échanges entre ma personne et le milieu, je souhaite permettre aux lecteurs de voir ce milieu sous un nouvel œil, de le comprendre comme un « possible » avec lequel plusieurs personnes échangent dans leur trajectoire propre. Ce défrichage permettra de mettre en lumière l'impact des tensions du milieu urbain sur la formation et le maintien de mon identité de danseur à Montréal. Ce travail peut s'illustrer par la citation suivante, appuyant l'autoethnographie de Engstrom (2012, p. 43) :

«I start[ed] with my personal life. I [paid] attention to my physical feelings, thoughts, and emotions. I use[d]... systematic sociological introspection and emotional recall to try to understand an experience I've lived through. Then I [wrote] my experience as a story. By

exploring [my] particular life, I hope[d] to understand a way of life.» (Ellis & Bochner, 2000, p. 737; see also Reed-Danahay, 1997)

### 3.3 Conduite et vie de l'autoethnographie

L'autoethnographie m'a été proposée par mon directeur de recherche suite à l'impact de la crise sanitaire de la COVID-19 sur la scène urbaine montréalaise. Avec la culture au point mort suite aux directives provinciales, comment observer le milieu et échanger avec les professionnels ? En étant confiné à la maison, pourquoi ne pas me pencher sur mon itinéraire et l'utiliser comme données qualitatives dans ce mémoire ? L'autoethnographie raconte les autres, raconte la communauté, en se racontant. Elle permettrait de saisir au plus près l'identité en train de se (dé)(re)former. Je n'anticipais sans doute pas la difficulté de se mettre à nu par écrit alors que je songeais plutôt de manière un peu opportuniste que se raconter, s'écrire, relevait de la facilité. Je suis resté en panne quelques temps. Par où commencer ? Un peu comme l'ethnologue qui se demande quoi observer... quoi raconter de mon parcours ? Toute cette banalité intéresse qui ? Qu'en retirer ? Comment relier cela à une théorie ? Le stress. Nous avons donc bricolé une approche me permettant de faire advenir le récit.

Utiliser l'autre, pour se raconter. Ecrire directement l'autoethnographie peut être complexe devant la multitude de fractions de vie ordinaire. Le récit a donc démarré pendant la Covid par une série de conversations sur Zoom avec mon directeur de recherche. Nous avions déjà l'habitude de nous rencontrer et de « jaser » de la danse urbaine et de digresser fréquemment autour de mon parcours et il connaissait certaines étapes, ce qui nous a permis d'identifier certains moments clés, des points intéressants. Il me rappelait aussi des moments évoqués lors de causeries. En somme, nous partions avec quelques moments en tête. Ces rencontres étaient faiblement structurées, en général autour d'un ou deux moments vécus. L'idée était d'aller dans mon expérience générale de la danse urbaine afin de faire surgir les moments importants, les moments forts (ponctuels ou de la vie quotidienne) afin de constituer un ensemble de données afin de construire un récit. Certains moments importants ont été pré-identifiés en amont, car leur importance était certaine. Nous avons commencé les entrevues avec cette checklist de moments nous paraissant pertinents. Toutefois, d'autres ont émergé au fil de l'énoncé de mon histoire, à travers nos échanges. L'idée n'était pas de mettre en évidence les « moments waouw » de la vie d'un jeune artiste mais plutôt de mettre en avant les moments façonnant l'identité des danseurs urbains, les moments qui avaient un effet de travail identitaire sur les individus. Ces moments peuvent bien sûr être différents les uns des autres étant donné leurs caractéristiques propres : ponctuels comme récurrents, transcendants d'importance comme banals, arrivant en quelques minutes comme sur plusieurs années...

L'autoethnographie a de particulier qu'on a forcément en tête les lentilles théoriques au moment de faire resurgir, de raconter avant même d'analyser. Nous analysons un peu en racontant, avant même d'écrire. Cela dit, l'expérience de conversation, ordinaire, parfois en mode digression, nous a permis de faire surgir spontanément des événements. Mon directeur intervient essentiellement pour me demander de revenir sur des événements ou des époques de ma vie, cherche juste à mieux comprendre ce qui se passait, comment je ressentais les choses. Parfois il reprend un moment que j'ai évoqué auparavant pour le rapprocher sans forcer.

Ces conversations se sont échelonnées du 2 octobre 2020 au 24 août 2021. Le tableau qui suit permet de les regrouper en trois temps de collecte et de pré-mise en forme. Ces données et ce travail ont permis de préparer la construction du récit et de faire certains choix d'analyse.

Tableau 3.1 Déroulement des rencontres aiguillant l'autoethnographie

2, 3 et 31 octobre 2020  (1h en moyenne)	4 et 12 novembre, 10 décembre 2020  8, 13, 15, 20, 22 et 29 avril 2021  (1h30 en moyenne)	29 juin et 29 août 2021  (1 h30 en moyenne)
Conversations informelles autour de mon parcours	Conversations ordinaires autour d'un à deux thèmes en mode rhizomique.	Conversations autour des données retranscrites
Faire surgir des moments dans tout le parcours	Raconter en détail des moments vécus, faire surgir des relations, comprendre leur sens dans un itinéraire.	Faire un travail de lecture flottante permettant provisoirement de rattacher les moments à des formes d'épreuves.
Prise de notes	Enregistrement sur zoom et retranscription complète.	Prise de notes

Similairement à l'autoethnographie, la notion d'épreuve va lier les danseurs à travers leur parcours : certaines expériences apparaissent dans le discours de la majorité des individus appartenant à une communauté et les lient entre eux, favorisant l'effet de communauté. En racontant son parcours, on y réfléchit dessus en même temps : certes, je vais parler de ce que je fais, de ma pratique, mais je parlerai aussi de qui je suis, de mon identité. S'auto-étudier se déroule sur plusieurs niveaux : d'abord, le moi qui perçoit et ressent, vivant la situation et la ramenant du passé afin de l'utiliser en témoignage, présentant l'expérience brute et pure. Ensuite, il y a le moi qui comprend depuis la perspective de retour sur mon parcours, réfléchissant aux événements passés, ayant tiré de l'expérience de mon expérience, amenant le premier niveau de réflexivité mais aussi le second avec le contexte de cette remémoration, en relation

avec ma question de recherche et cherchant des liens avec la littérature scientifique sur l'identité. De plus, la position de mon directeur de recherche est très importante car elle m'a permis de pousser mon exploration de mon propre vécu, mon auto-étude, balançant entre la remémoration des parts de vie de façon générale, libre, laissant transparaître ce qui m'a marqué le plus à prime abord et la réflexion extérieure avec une certaine distance, surélevée même, afin de révéler les épreuves entremêlées et les mettre en écho avec la théorie. De la même manière que pour Moriceau (2019, p.55), l'autoethnographie « part d'une description dense de l'expérience vécue, voulant la retrouver dans son entièreté, dévoilant en son sein l'éthique, le politique et le culturel. Elle y ajoute un parti pris de réflexivité afin de donner sens et enjeu à cette expérience, d'en comprendre la portée ». Le tiers occupe une place symbolique dans notre méthodologie, comme un miroir, permettant aux souvenirs de se préciser sous les questions ou demandes de précision apparaissant après l'expression libre de mon expérience. Ainsi, « l'entrevue, au-delà de l'échange d'informations ou de la conversation, constitue en elle-même une expérience qui peut susciter la réflexivité des participant » (Sveningsson & Alvesson, 2003 dans Aumais, 2018, p. 49).

#### 3.4 Mettre en récit : analyser en écrivant

Le choix de mettre en récit et d'organiser une auto-ethnographie est complexe. Parce que raconter c'est déjà un peu analyser et en même temps et de manière plus problématique prendre le risque de trop théoriser son parcours. La lecture et relecture des retranscriptions des conversations a été une étape importante pour me réimprégner, m'approprier mon histoire, remplir les vies, apporter des nuances, rectifier mes souvenirs... La notion d'épreuve a été importante pour créer des distances théoriques entre les moments vécus. Certaines situations paraissaient riches en tensions. D'autres mettaient en évidence des séismes, des ébranlements. Des moments évoquaient merveilleusement le quotidien banal d'un danseur au travail. Fallait-il immédiatement les passer au crible de l'appareil théorique préparé au chapitre 2 et notamment passer le vécu au tamis d'une catégorisation des épreuves? En en parlant avec mon directeur, le risque était alors trop grand de dévitaliser le vécu, en réorganisant de manière factice ma vie, en dramatisant possiblement des moments au détriment d'autres. Le risque surtout était que la théorie domine la compréhension de ma propre trajectoire. Que je ne sache écrire un récit vivant, incarné sensible... En somme, il me fallait écrire une auto-ethnographie vivante dont on sente en arrière-plan les enjeux identitaires, le travail à l'œuvre, le poids ou le conflit des régulations, la variété des épreuves, sans pour autant « parler théorie ». Laisser la vie prendre le dessus. Étonnamment alors, le plus évident nous a semblé d'écrire un récit chronologique d'une découverte quasi-imperceptible de la danse aux doutes et interrogations d'un danseur à l'ère d'une pandémie et des réseaux sociaux. Cette chronologie s'organise

autour de moments mis à distance les uns des autres parce qu'ils caractérisaient « quelque chose qui se passe » au niveau identitaire. L'écriture s'est faite par lâcher-prise, une ouverture des valves de ma mémoire afin de rendre compte le plus précisément possible des divers moments vécus : des parallèles étaient faits régulièrement avec les différentes plateformes que j'utilisais à l'époque, pour échanger avec les autres danseurs, mes coachs etc... Les groupes sur Facebook, les posts sur Instagram, les photos dans les feeds d'actualité ont aidés à garder une connaissance précise des dates et des moments vécus. L'écriture est aussi un travail de lecture et relecture de versions, de choix du niveau de détail, mais aussi du travail d'un style personnel qui fasse surgir, rende présent ma vie, mes émotions, mon point de vue, celles et ceux que j'ai croisé et que je croise. Le partage de versions avec mon directeur de recherche a permis d'introduire le regard de l'autre dans la fabrique du récit. « Ça manque de vie, d'incarnation, ... » constituant le premier commentaire. L'idée était de m'approcher par le récit de ma propre expérience, de donner du souffle au récit et non de produire un rapport esthétique factice au lecteur.

Au total, nous avons fait le choix d'une analyse formelle du récit afin de préparer la discussion qui clôt le mémoire. La démarche a été bricolée en discutant avec mon directeur. Une première étape a consisté dans un essai de catégorisation des moments racontés sous forme d'épreuves en utilisant les lentilles théoriques mais aussi en faisant émerger des épreuves par leur intensité et leurs qualités. Sans forcer les choses une fois ces épreuves stabilisées et discutées avec mon directeur, il s'agissait de faire le même travail pour les moments en termes de caractérisation des tensions à l'œuvre, du travail identitaire et du rôle des régulations. Pour ces différentes dimensions, nous nous sommes aidés des théories en place mais nous avons aussi cherché à faire émerger des types, des continuums, ... qui ont ensuite été étiquetés. L'addition de l'ensemble de ces dimensions aux épreuves a permis de dresser un vaste tableau faisant émerger un ensemble de caractéristiques aux moments vécus (Annexe A). L'Annexe A ne représente qu'un extrait du document présentant les matrices, document s'étendant sur 60 pages au total. Le document de 60 pages a été réduit à un document de 5 pages (Annexe A). Par une analyse un peu plus distanciée des relations entre les dimensions de la matrice (épreuves, tensions, travail et régulation), nous avons fait émerger différentes séquences dans l'itinéraire regroupant des moments clés vécus. (Annexe B). Dans la discussion, nous montrons comment ces séquences types se sont articulées dans notre propre processus itinéraire sans qu'il y ait ainsi de prétention à généraliser. Ce travail a été accompli en étudiant le travail d'analyse accompli par Aumais (2021) dans sa thèse sur la construction identitaire mené à partir d'un travail ethnographique par shadowing.

### 3.5 Éthique de la recherche

Fallait-il demander une certification éthique dans la mesure où, si ma recherche m'amenait bien à rencontrer des personnes, je n'ai pas produit d'interactions sociales à des fins de recherches ? En somme je raconte les autres dans le cadre de ce que j'ai vécu dans mon quotidien et le plus souvent en décalage léger ou grand avec ce qui s'est passé. Nous agissons bien sûr toutes et tous dans notre contexte, notre milieu. Disons que je n'ai pas été amené à créer des situations inédites afin d'en comprendre ce qu'elle produisait sur les autres. Je n'ai pas mené d'entrevues avec des personnes afin de mener cette recherche.

J'entrais donc à l'époque de mon début d'auto-ethnographie dans la catégorie : « Des données de recherche reposant exclusivement sur le chercheur et l'observation de son propre comportement ».

Ceci dit, l'éthique n'est pas absente pour autant de la recherche. Être intègre au regard de mon itinéraire, parler dignement des miens, de ma communauté, de mes proches au travers de ma propre expérience, intérioriser la manière dont les danseurs se retrouveraient dans le parcours que je donne à lire relève d'une exigence éthique au moins aussi forte.

## CHAPITRE 4

### Autoethnographie d'un danseur urbain

#### 4.1 Où commence la danse ?

Est-ce que je peux me rappeler d'un moment sans musique ? Toute ma vie semble bercée par la musique, aussi loin que je puisse m'en souvenir... Ma vie en Guadeloupe semble être bercée par la musique. Réellement. Né en France, en 1995, d'un père guadeloupéen et d'une mère martiniquaise, déménageant en Guadeloupe avec ma famille en 1998, après la naissance de mon petit frère, je n'ai pas de souvenirs de ma vie en France, avant la Guadeloupe... Mais, une fois là-bas, tout jeune, je me rappelle la présence de la musique... Elle était diverse, venait de plusieurs endroits à la fois, reflétant les caractéristiques de la population de l'île : multiculturelle, créole. Plus jeune, c'était la musique pour enfants avant de s'endormir, chaque soir... Le CD d'Enfance et Découverte, « Chante et danse avec nous » pour découvrir le monde et ses sonorités, de la Guadeloupe et la Martinique avec « Papillon Volé » et « An Ti Pié Pwayé » respectivement mais aussi Cuba par exemple, avec « Senora Santana ». C'était aussi les DVDs de grands spectacles que ma mère mettait pendant qu'elle faisait le ménage, les comédies musicales, passant de « Roméo et Juliette » au « Bossu de Notre Dame », ou encore de grands spectacles comme ceux de la Star Academy, les Restos du Coeur... Ou alors, c'était la radio de ma grand-mère paternelle, toujours allumée, sur la station numéro 1 d'informations en Guadeloupe, enchaînant les différents programmes le long de la journée, passant des jingles iconiques que tout guadeloupéen sait reconnaître (comme la musique des obsèques, les publicités) aux chansons les plus populaires : zouk, variété française, salsa, gwo ka... Et gare à toi si tu fais trop de bruit en jouant dans la maison ! \*rires\* Même si elle dort sur son canapé, tu ne peux te permettre de couvrir le son de sa chère radio... C'était les rencontres avec la famille et les amis de la famille, pour les grandes fêtes : baptême, première communion... Durant ces moments, la musique est d'abord religieuse, à l'Église, puis profane, utilisant de temps en temps des jeux de mots salaces, chantées à tue-tête par les adultes, « timbales » (gobelets) de rhum en main, et dont le sens échappe aux enfants car caché habilement par des jeux de mots... C'est cette musique, qui m'a bercé, qu'importe son origine ou son but. La musique a toujours été là, reflétant l'histoire complexe de ce papillon de la Caraïbe incorporant toutes ses influences afin de se définir musicalement, chose qui n'est pas aisée...

Je n'ai jamais pensé être danseur... Du jour au lendemain, j'ai réalisé que je me définissais comme tel. Que c'était important pour moi. Mais ce n'était pas dans mes rêves ou mes activités d'enfant... Très tôt, j'ai toujours été en mouvement : dans les arts martiaux, en premier lieu et la natation par la suite, histoire de canaliser mon énergie d'enfant trop curieux, trop énergétique. Le judo, enfant, puis l'aïkido, adolescent. Les mouvements étaient appris et répétés, encore et encore, au milieu des salles bondées avec des silhouettes dans les tenues traditionnelles blanches, nouées par des ceintures de toutes les couleurs. Tout le monde faisait les mêmes mouvements, encore et encore, cherchant à perfectionner l'exécution, à rendre naturel ce qui a été appris, une poésie en mouvement sous influence martiale. Des perspectives sur la vie, l'honneur, la rigueur étaient glissées ici et là, que tu pouvais capter en étant suffisamment attentif... La natation était dans la même idée : répéter les mouvements des différentes nages (brasse, crawl, papillon...) afin d'aller plus loin, plus vite, longueur après longueur. Trouver son rythme sous l'eau, là où les bruits extérieurs ne m'atteignent plus... Seul, avec mon exécution et le rythme que je crée dans ma tête pour continuer à avancer. Qu'est-ce que j'utilise pour créer ces rythmes ? Absolument tout. Le bruit de l'eau que je fends de mes bras et ma tête, ma respiration, les battements de pieds... Le rythme est là et diffère pour chaque nage, mais il est là, dans ma tête, et je le connais suffisamment bien pour m'y replonger au moment où l'eau m'entoure. En parallèle, j'ai également été musicien, commençant avec la flûte à bec, enfant, avant de me pencher sur la guitare classique pendant plus de six ans... Le développement musical était complet, me permettant de me familiariser au solfège et à la sensation des prestations lors des spectacles, en solo ou avec un orchestre de jeunes guitaristes auquel j'appartenais, sous la direction de notre professeur, Monsieur Lise. Puis le Ka, forcément ! Oui, j'ai eu des cours de Ka afin d'apprendre les 7 rythmes traditionnels du Gwo Ka, ce style musical originaire de la Guadeloupe, rappelant l'héritage africain, nos racines, notre histoire. J'ai fait beaucoup de choses. Mais rien ne m'a jamais autant impacté que la danse. Et je réalise cela avec l'écriture de cette autoethnographie.

Je ne sais pas vraiment ce qui m'a fait danser. Mais je sais qu'Internet est un des éléments ayant propulsé ma vie dans la danse urbaine et cela grâce à l'impact des films et des vidéoclips.

En Guadeloupe, la famille a une place importante dans la société : énormément d'événements se déroulent avec la famille large, réunissant les grands-parents, oncles, tantes, cousins, neveux, nièces, autour d'événements de vie importants, comme présenté précédemment. On allait souvent chez mon oncle, avec mon père et mon petit frère... Souvent pour y amener ma grand-mère, afin qu'elle sorte de son petit appartement, dans une des cités du Raizet, aux Abymes, une des communes de la Guadeloupe,

et qu'elle aille prendre l'air à Morne-À-L'eau, à la campagne, si on peut dire. J'aimais aller à Morne-À-L'eau. Là-bas, je passe mon temps enfermé dans la chambre avec mon petit cousin, Jérôme, un an de moins que moi... Et on fouille dans les magazines de sa grande sœur, Audrey, regardant les posters des stars du rap et R'n'B du moment, comme Nelly et Usher, ou alors on passe notre temps sur son ordinateur, fouillant tous les recoins possibles du net pour trouver ce qui nous fait bouger incontrôlablement : de la musique de nos artistes préférés. Ma cousine était fan de R'n'B mais mon cousin et moi suivions autre chose. Quelque chose qui nous faisait bouger, danser, reproduire ce que l'on voyait sur nos écrans sans même comprendre toutes les paroles. « Cool », « frais », « lourd », c'étaient les mots que nous utilisions pour décrire ce que l'on voyait sur nos écrans et tout a commencé avec le phénomène « Crank Dat (Soulja Boy) » du jeune artiste du même nom, Soulja Boy. Cette musique, accompagnée de l'iconique vidéoclip, a été un incroyable buzz sur YouTube pour Soulja Boy, amassant des dizaines de millions de vue, phénomène incroyable pour un jeune artiste à l'époque, le tout accompagné d'une danse devenue un classique aujourd'hui (au même niveau que la Macarena ? \*rires\*).

Figure 4.1 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche « Crank Dat Soulja Boy »]

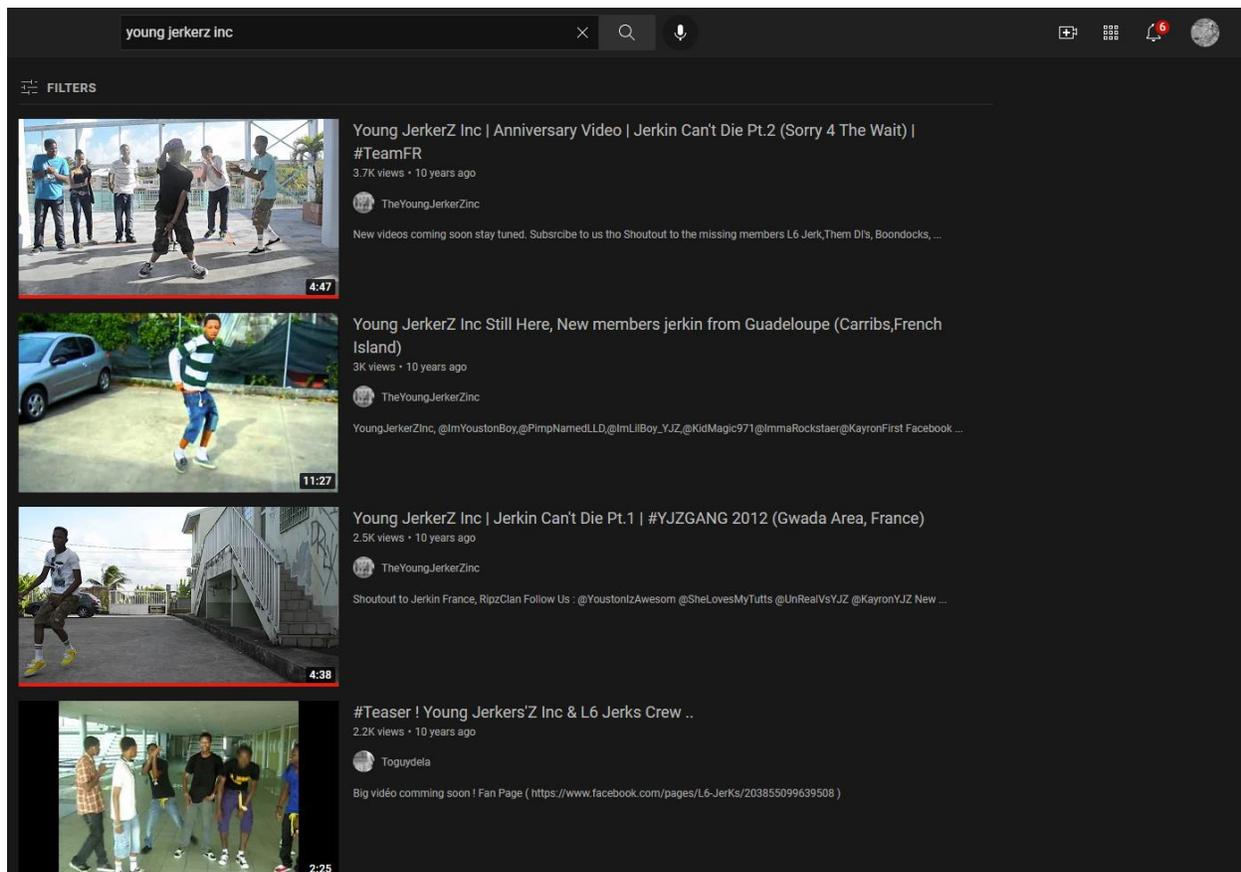


Tout ce que l'on voyait était attractif à nos yeux : le style vestimentaire en XL même si nous portions plutôt du S, selon nos morphologies \*rires\*, la place centrale d'Internet dans le clip (ce que nous reproduisions nous même en Guadeloupe, avec nos habitudes de recherche et de partage de contenus, propageant le phénomène Crank Dat et bien d'autres encore plus loin, grâce à nos pages Skyblog et Facebook) et même les lunettes de soleil avec « Soulja Boy » écrit sur les lentilles, au correcteur blanc (oui, oui, du correcteur blanc sur les lentilles des lunettes de soleil, ou avions-nous la tête ? \*rires\* ). Le feu se propageait et chaque personne lançait sa propre version du Crank Dat (en musique et en danse), poussant toujours plus loin le délire... Et nous, derrière nos ordis, nous abreuvant de tout ce nouveau contenu et le reproduisant entre cousins : Crank Dat Yank, Batman, Aquaman et toutes les autres déclinaisons... Nous connaissions tous les remix, tous les mouvements, on recopiait le style vestimentaire, on se filmait, on partageait les vidéos sur

tous les supports internet accessibles (et je pense encore avoir certaines vidéos de cette époque sur des chaînes YouTube dont j'ai perdu les identifiants \*rires\*). On cherchait durant des heures et des heures, sur YouTube et Datpiff (plateforme de téléchargement de projets hip-hop, les « mixtapes », populaires avant l'arrivée des plateformes de streaming). C'était la force du crunk. Le crunk de Soulja Boy qui descendait du crunk de Lil Jon, qui te criait dessus de retourner les clubs (« F\*ck The Club Up ! ») sur des instrumentales avec beaucoup de basse, beaucoup de 808, sur un beat monotone, et juste être « wild out » (« all over the place ») et t'amuser, une musique entièrement tournée autour de l'énergie : le chant, les lyrics, le beat... Tout était posé autour de l'énergie, pour pousser les gens à faire la fête, s'amuser. Les rappeurs ordonnaient de faire des choses et les gens le faisaient. Nous l'avons fait en Guadeloupe. Tellement, que l'album de Soulja Boy est le premier album que j'ai acheté de ma vie, avec mes premières économies personnelles. Le pouvoir de la Crunk Music. Ils ne se considéraient même pas comme des rappeurs mais voulaient juste pousser les gens d'Atlanta (et plus tard, tous ceux qui suivaient ce style) à faire la fête (et l'épisode 2 de la saison 4 de Hip-Hop Évolution retrace bien le parcours du crunk). C'était la première des 4 choses qui, je crois, ont fait que je danse aujourd'hui.

La seconde est le mouvement Jerk, suivant la sortie du clip « You're A Jerk » des New Boyz. Une deuxième vague nous ayant frappé, mon cousin et moi, mais là, le mouvement était beaucoup plus large. Là où le crunk était dansé uniquement de façon légère, sans trop forcer, le jerk a amené une certaine complexité, permettant de pousser l'aspect dansant pour moi, mon cousin et mes amis du collège. Le buzz était autour de la musique (Young Sam, Cold Flamez...), oui, mais aussi autour des groupes de jeunes américains (Marvel Inc, The Rangers...), dansant sur cette musique de façon originale, avec des mouvements que nous reproduisions dans nos propres freestyles et battles, entre nous, en Guadeloupe. Suivant la découverte du jerk, des groupes de danse se sont créés en Guadeloupe, et notamment autour de moi, vers la fin du collège et le début du lycée (les années 14-15 ans vers 17-18 ans) ... Menant à la création de « Young Jerkerz Inc », un groupe de 6 personnes du même lycée, s'amusant, dansant, s'envoyant entre eux des vidéos de danseurs des Etats-Unis, de France, d'Angleterre afin d'améliorer leurs propres freestyles, notre propre style... C'était mon premier groupe de danse, pour ce que ça vaut. On poussait la culture à notre niveau, remixant des musiques d'artistes français ou guadeloupéens, en y intégrant des instrumentales jerk, poussant les limites de la culture US. La vidéo la plus visionnée de notre page YouTube s'élève à 3.7K de vues et pour une vidéo qui date de 9 ans, faites par des petits jeunes sans aucun encadrement ? Je trouve ça incroyable ! (\*rires\*).

Figure 4.2 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche Young Jerkerz Inc]



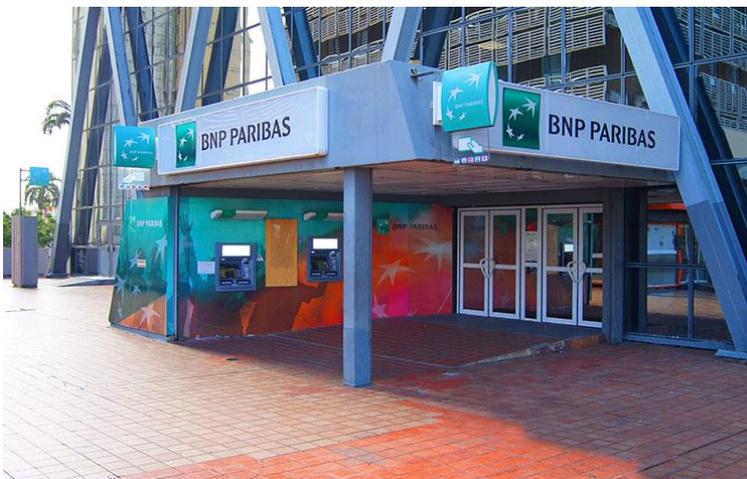
C'était le début de ma vie de danseur. Celle où je sortais de mon salon, pour aller danser avec d'autres personnes que mon petit frère ou mon cousin. C'était le début des sorties avec mes amies du collège, lycée, où on prenait le bus à la sortie de l'école pour aller à Pointe-à-Pitre, une ville au milieu de la Guadeloupe, pour envahir les espaces libres avec des enceintes portatives et de la bonne humeur : Pointe-à-Pitre (PAP) était la ville où tous les fans de danse se retrouvaient, à un espace carrelé avec des vitres réfléchissantes, pour danser, échanger, battle, se partager les dernières trouvailles musicales ou vestimentaires...

Figure 4.3 WatiiPhoto (Photographe). (Mai 2011). [Photographie prise lors d'un évènement organisé par l'organisme Urban Spirit à Pointe-À-Pitre, Guadeloupe]



C'était l'époque de la 'BNP'. La BNP est normalement un espace pour professionnels : il y a des bureaux, des guichets automatiques, des banques...

Figure 4.4 [Photographie montrant l'espace de la BNP, à Pointe-À-Pitre, Guadeloupe]



Et à l'extérieur, le point de rendez-vous (ceux qui sont à l'intérieur des bâtiments peuvent nous voir, dehors, mais nous, tout ce que nous voyons, c'est notre propre reflet). Les danseurs se retrouvaient là-bas après

s'être passé le mot sur les réseaux sociaux comme Facebook, WhatsApp : c'était un détournement de l'espace pour nos propres objectifs. Il y avait plein de danseurs, des entraînements, des collaborations, des battles, etc... De plus, étant dans la ville de Pointe-à-Pitre, au centre de la Guadeloupe, c'était un endroit de choix pour tous. C'était le meilleur endroit possible pour réunir tous les danseurs des différentes communes de la Guadeloupe, qu'importe les styles de danse.

Figure 4.5 Nagjoh Photo (Photographe). (Février 2013). [Photo prise lors d'un battle de danse jerk à la BNP, Pointe-ÀPitre, Guadeloupe]



Là-bas, des titres étaient gagnés suite aux différentes confrontations... « Guadeloupean King Of Jerk », « Guadeloupean King Of Dougie » (par rapport à la musique « Teach Me How To Dougie » et la danse

associée). On descendait en équipe et on encourageait les nôtres dans les battles, contre d'autres danseurs guadeloupéens.

Figure 4.6 (Octobre 2011). [Photo prise lors d'un rassemblement de danseurs à la BNP, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe]



On était vraiment impliqué dans la culture. Des snapbacks avec des équipes sportives des Etats-Unis, des Vados (des chaussures flashy commandées directement de là-bas car on n'en trouvait pas dans les magasins de l'île), des skinny jeans et des shorts cargo... On aurait pu se croire aux Etats-Unis. Mais non. C'était en Guadeloupe. Et je faisais partie de ce mouvement.

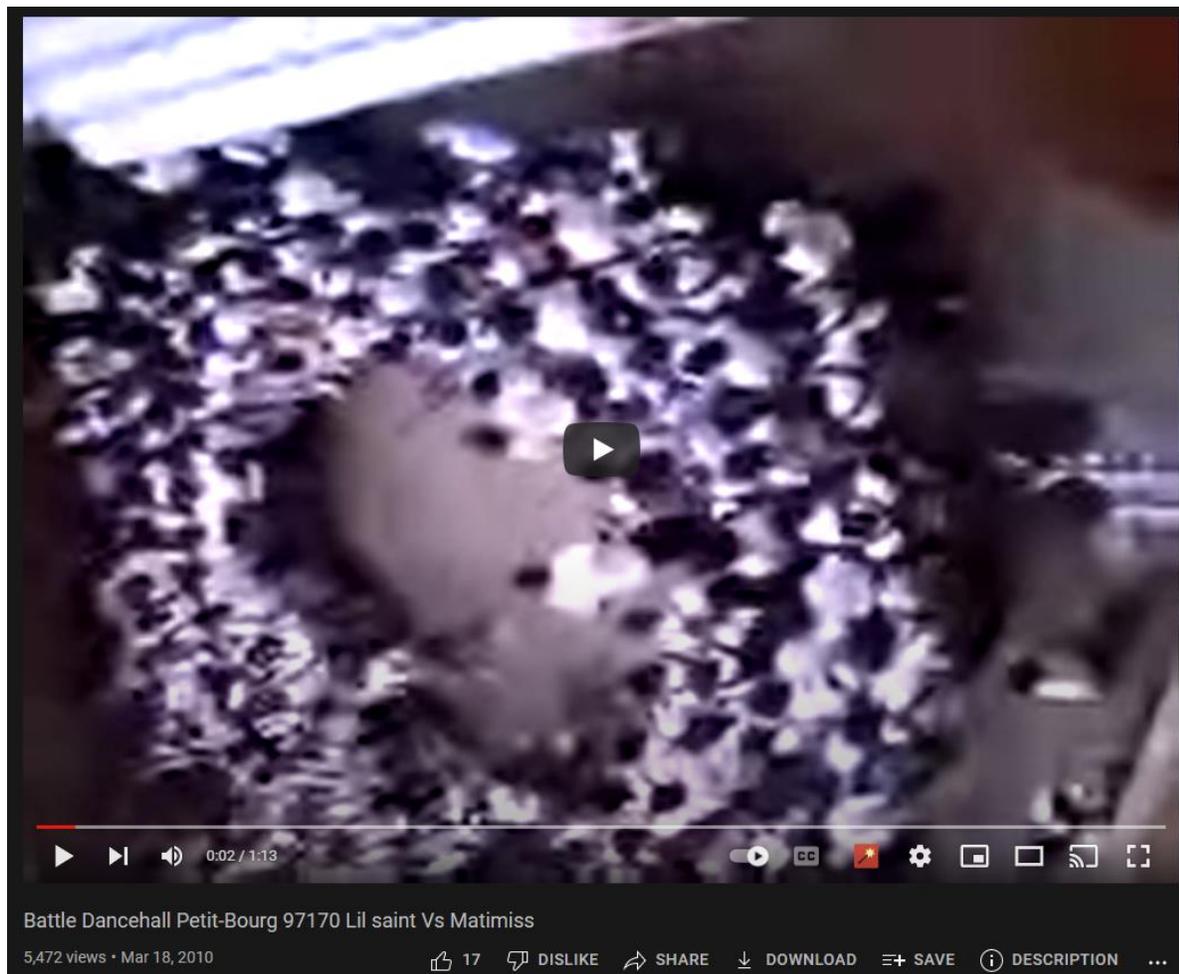
Figure 4.7 (Avril 2012). [Photo prise lors d'un rassemblement de danseurs à la BNP, Pointe-À-Pitre, Guadeloupe]



En parallèle à toutes ses influences venant des Etats-Unis et même avant que je ne me perde parmi toutes les possibilités qu'Internet offrait pour la découverte de sous-culture me faisant vibrer, il y avait le dancehall. Ma grande cousine, Audrey, chez qui j'allais voir mon cousin, sortait parfois avec des danseurs dancehall, le soir. Ils venaient la chercher en voiture pour aller dans diverses soirées ou tout simplement dans un endroit choisi, afin de danser. Les fois où je venais chez elle, je l'entendais parler au téléphone des sessions ou je voyais des vidéos qu'elle ou que d'autres danseurs publiaient sur leurs réseaux sociaux... Et surtout, j'entendais les musiques sur lesquelles elle dansait, quand elle était chez elle et je voyais la culture grâce aux vidéoclips. J'ai sûrement entendu d'autres musiques, j'ai sûrement vu d'autres clips mais ceux m'ayant marqué le plus sont les deux clips de RDX que ma cousine passait en boucle, « Everybody Dance » et « Dancers Anthem », de véritables hymnes à la danse, comme les titres l'indiquent, invitant tout le monde à rejoindre le mouvement dancehall en reproduisant les mouvements apparaissant dans le clip, à

l'annonce du nom des mouvements, dans la pure tradition dancehall. Ma cousine nous expliquait les mouvements et on les reproduisait, devant la télévision et plus tard, chez moi, devant mon ordinateur, à la suite de mes propres recherches sur le style. Je suivais tous les danseurs guadeloupéens sur les réseaux sociaux, même s'ils ne m'avaient jamais vu et ne savaient pas qui j'étais (c.f. : le petit cousin d'Audrey). Je regardais des vidéos de la chaîne YouTube « Ketch Di Dance » (signifiant « catch the dance » ou « apprend le mouvement, la danse ») présentant les danseurs les plus chauds du moment ainsi que les steps qu'ils avaient inventés. Je dansais chez moi, à l'école et petit à petit on a commencé à me considérer comme un danseur. À tel point que j'ai été impliqué dans mon premier battle dancehall en 3ème (14-15 ans) et cela bien malgré moi.

Figure 4.8 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche Battle Matimiss VS Lil Saint]



Les souvenirs sont flous et je ne saurais expliquer comment je me suis retrouvé dans cette situation... Mais je me rappelle encore du stress qui montait dans mon corps quand je me dirigeais vers l'endroit où

mes camarades étaient tous rassemblés, en cercle, et au milieu je voyais Mathilda ou « Matimiss » (nom d'artiste de l'époque), une danseuse connue du collège. La différence de niveau était énorme et tout le monde le savait d'avance. Elle faisait partie des groupes qui se rassemblaient la nuit pour pratiquer (là où ma cousine allait parfois danser). Elle faisait partie du groupe Unik Dancerz, encore actif aujourd'hui, malgré son jeune âge, groupe avec lequel elle faisait plusieurs prestations dans les villes de Guadeloupe pour tous types d'évènements : tour cycliste de la Guadeloupe, fêtes communales, première partie de concerts... Sa mère travaillait dans l'événementiel, sûrement proche de l'organisation de tels projets : son implication malgré son âge dans le milieu dancehall me prouve que sa mère comprenait et soutenait déjà sa pratique. Elle faisait partie d'un groupe de jeunes adultes en tant qu'adolescente et personne ne pouvait remettre en question son appartenance, dû à son niveau. Et en face, il y avait moi, qui dansait chez lui, devant YouTube, n'ayant jamais pris de cours ! \*rires\*. Quand je voulais aller aux différents évènements où la danse était présente, ma mère me disait tout simplement non ! \*rires\*. Avec le recul, je comprends, même si la frustration reste présente... Ma mère avait tout simplement peur : elle ne savait pas vraiment ce qui pouvait arriver là-bas (ou quand j'étais hors de la maison en général, dans la rue), il y avait parfois des échos de bagarres, de jeunes morts, poignardés à la suite à d'un regard, de jeunes buvant et fumant... Tous les aprioris existant autour de la danse urbaine et de la rue de façon plus générale. Je n'ai pu commencer à sortir et danser que très tard... Et je le regrette un peu car j'aurais sans doute pu évoluer plus vite si j'avais commencé plus tôt ? Mais avec des si, on peut mettre Paris en bouteille... Les choses arrivent et sont ce qu'elles sont, il faut juste continuer sur le chemin et voir où on va arriver. Durant le battle contre Matimiss, je me rappelle encore la foule criant à chaque round d'un danseur ou de l'autre. Qu'importe le mouvement qui était fait, que ce soit elle ou moi, une énergie incroyable émanait de la foule et nous poussait à encore mieux répondre au précédent passage. Sur la vidéo, on voit mon hésitation avant chaque round, devant le niveau de la personne en face. Elle était dans son élément, tout était déjà maîtrisé à l'époque : des grands écarts d'un côté puis de l'autre, des poiriers sur la tête en écartant les jambes, des ponts (souplesse) arrière... Et en face, moi, avec ce que j'ai appris sur YouTube. En regardant la vidéo aujourd'hui, je remarque que je me suis fait ex-plo-ser ! Mais à l'époque, à la fin du battle ? J'étais juste fier. Fier d'avoir pu vivre cette expérience. Fier d'avoir pu être reconnu par Matimiss, peut-être ? Qu'elle m'ait vu comme un adversaire de taille ? Fier d'avoir été suffisamment « un danseur » malgré mon expérience inexistante ? Fier d'avoir reçu autant d'encouragements de la foule, des gens que je connaissais mais aussi de ceux à qui je n'avais jamais adressé la parole ? Fier d'avoir dansé ? Un mélange de tout cela ? Mais j'étais fier. Personne ne m'a hué ou ne m'a rabaisé. C'était un évènement tellement surprenant, improbable que tout le monde était excité, tout le monde était « hype », tout le monde en parlait encore,

plusieurs jours après. C'était naïf : le principe de battle le plus pur. Une confrontation entre deux danseurs pour le plus grand plaisir de la foule, qui le considère de toutes les façons comme un spectacle incroyable juste à l'idée d'y assister. Les téléphones portables étaient de sortie malgré l'interdiction de les utiliser dans l'enceinte de l'établissement scolaire. Des gens filmaient à notre niveau, au rez-de-chaussée mais aussi aux barricades des étages au-dessus : le premier étage, le deuxième, troisième... La vidéo présente sur YouTube est prise de haut, sûrement du troisième étage, enregistrée par quelqu'un que je ne pense pas connaître... L'administration du collège n'a pas beaucoup apprécié notre moyen d'expression... J'ai reçu un mot dans mon carnet, informant mes parents des « problèmes » que j'avais créé et Matimiss a été renvoyée pendant trois jours (car elle tenait absolument à faire entendre son point devant le directeur du collège, sur le fait que c'était juste un battle de danse et qu'on ne devrait pas avoir de problème par rapport à ça... Pendant que je ne disais rien, tétanisé à l'idée d'annoncer à mes parents que j'avais des problèmes à l'école à cause de la danse, qu'ils ne voyaient déjà pas d'un très bon œil considérant les stéréotypes associés à ce milieu). C'était mon premier battle et la vidéo est encore en ligne sur YouTube, cumulant aujourd'hui 5.3K de vues (elle a été postée le 18 Mars 2010 !). Fait intéressant ? Le seul commentaire de la vidéo, datant d'il y a 6 ans, énonce un fait assez drôle... « Maintenant, le lycée est nul >:( ». Ce commentaire met en évidence l'impact d'une génération sur les établissements scolaires (collège et lycée) de la ville de Petit-Bourg. Ces établissements étaient connus avant ma génération, pour déjà, être des terreaux pour artistes. De nombreux artistes guadeloupéens de disciplines différentes ont fréquenté ces établissements. Que cela soit dans la musique, les arts plastiques ou la danse, le collège Félix Éboué et le Lycée Des Droits de l'Homme sont « connus » en Guadeloupe pour avoir cette « touche » artistique... Et j'ai pu m'en inspirer et y participer. Au collège, c'est grâce au battle avec Matimiss et les autres moments informels où on dansait du crunk et du jerk avec des amis. Au lycée, ma pratique du Jerk a changé, notamment grâce à mon implication dans les Young Jerkerz Inc, mais aussi dans la Maison Des Lycéens (MDL), une tradition existante sous type de club, où les étudiants pouvaient se rassembler en dehors des heures de cours pour créer... Le lycée Droit de l'Homme (DLH) est, encore aujourd'hui, connu pour être très artistique : bon nombre de chanteurs, rappeurs, peintres, danseurs ont arpenté ses couloirs mais rien dans ma mémoire ne semble expliquer pourquoi. Il semblerait que tout cela vienne d'une volonté de l'administration de donner une plus grande liberté artistique aux étudiants, dans le passé, bien avant mon arrivée en 2010. Il semblerait juste que la tradition soit restée, les étudiants reprenant le flambeau des anciens clubs et permettant l'éclosion de nouveaux talents dans les générations à venir. Moi, là-bas, je dansais du dancehall avec des amis, juste pour s'amuser, mais aussi plus sérieusement, pour des prestations dans le cadre des manifestations du calendrier lycéen (pour des causes diverses comme la

journée mondiale contre le Sida, etc...). Pour rigoler, on avait même créé un groupe de danse, les X'trem Dancerz, mais sans aller plus loin que des rassemblements après l'école pour danser, rigoler et réaliser des prestations dans l'enceinte du lycée. Ces clubs étudiants étaient auto-gérés, selon nos propres envies et c'est tout naturellement que nous nous sommes regroupés, avec les X'trem Dancerz, sous la direction de Cyril ou « Mister M » (nom d'artiste de l'époque), un lycéen plus âgé que nous, qui nous a pris sous son aile. Il était déjà au lycée depuis plusieurs années et avait organisé plusieurs prestations de danse. Le public comprenait ce qui se passait, quand on dansait : la culture guadeloupéenne est fortement influencée par la culture dancehall et le public comprend majoritairement l'énergie, la « vibe » du style. Des expressions dancehall sont dans notre argot, preuve de l'empreinte du dancehall chez nous : « pull up » (demande de la foule au DJ de remettre le son au début), les « big up » (utilisé afin de gratifier quelqu'un), les « gun salute » (action de lever son index et majeur, comme un fusil, avant de lever la main en l'air, pour souligner l'aspect frappant d'un moment)... Le rayonnement de la Jamaïque à l'international ne nous a pas laissés dans l'ombre, même si des différences ont pu se créer : nous avons notre propre expérience du dancehall, par exposition à la Jamaïque mais aussi par notre vie quasi-similaire sur plusieurs points, créant une déclinaison de la culture dancehall chez nous. Mister M, pour sa part, était charismatique, avenant, intelligent et drôle, des qualités qui ont su fédérer notre petit groupe. Il était déjà impliqué dans la scène urbaine guadeloupéenne, avec le groupe de dancehall « Gwadam Styl » qui, comme le groupe Unik Dancers dont j'ai parlé précédemment, explosait sur les podiums de la Guadeloupe dans les années 2010. Il existait une certaine rivalité entre les deux groupes de dancehall guadeloupéens et les battles du territoire (souvent organisés par l'entité Urban Spirit) se terminaient quasiment toujours par une confrontation entre un danseur de Gwadam et un danseur de Unik...

Mon petit frère (de 3 ans mon cadet) m'avait déjà expliqué que les choses avaient changé après mon départ du lycée, en 2013... Mais je ne peux pas vraiment expliquer ce qui a causé cette ébullition créative, à mon époque ou avant : peut-être des membres de la direction qui reconnaissaient l'impact de l'art sur le développement des étudiants et l'encourageaient ? La direction a changé après mon départ, cela peut être une explication plausible... Ou autre chose ? Qui sait ? En tout cas, plusieurs personnes se rappellent du rayonnement des établissements que j'ai fréquentés. Plusieurs vidéos apparaissent sur YouTube où je danse du jerk, du dancehall, seul ou en groupe... Et c'est indéniablement le début d'une époque, d'un parcours.

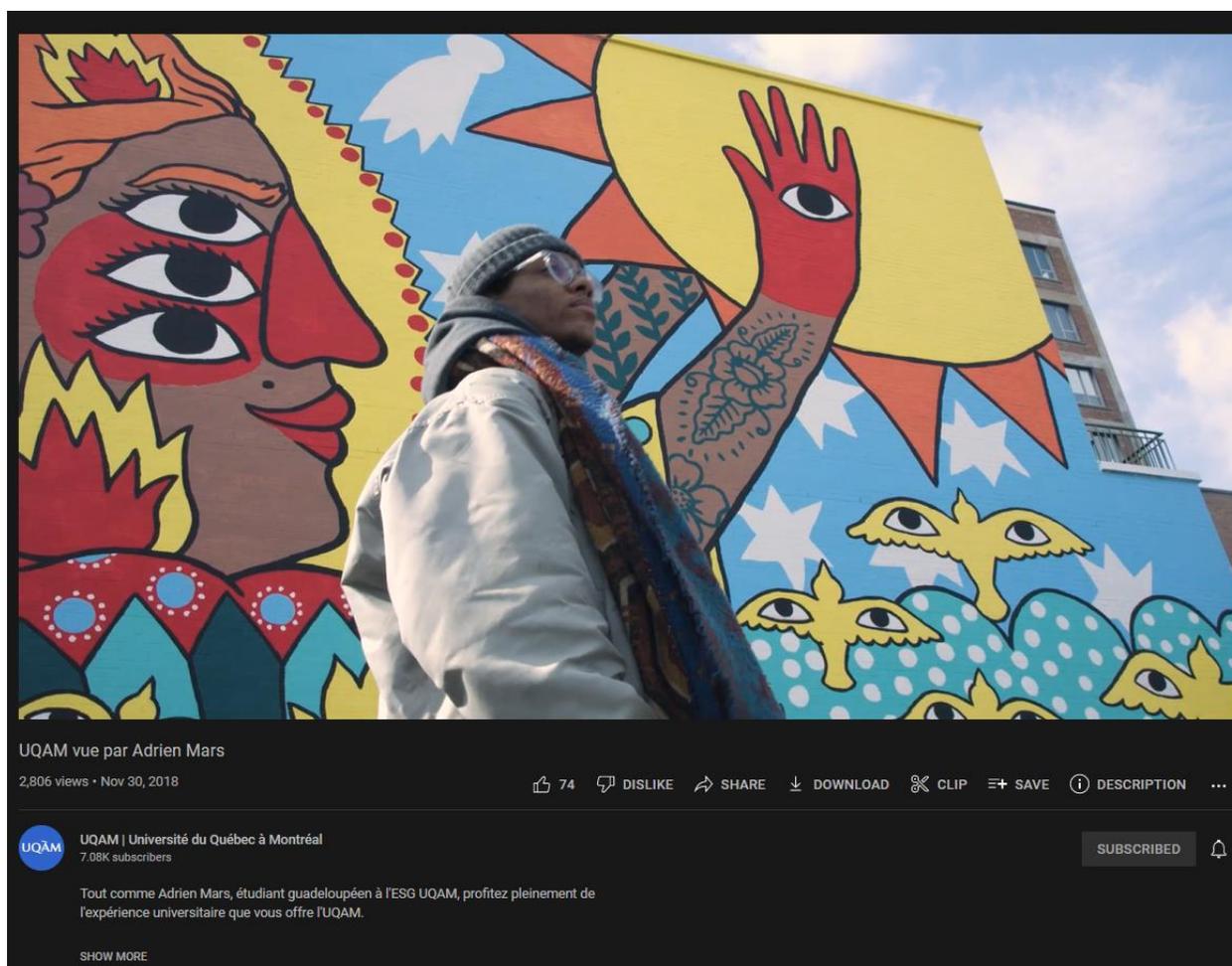
Finalement, la quatrième chose m'ayant influencé et que je peux relever sont les films de danse. Là encore, tout a commencé avec ma grande cousine, Audrey, qui regardait le classique « You Got Served » sorti en 2004... Je me rappelle encore nos bouches bées devant les différentes pièces chorégraphiques à travers le film et nos envies de refaire le tout dans le salon de mon oncle... On a regardé ce film encore et encore, jusqu'à connaître les répliques des personnages sur le bout des doigts... Et on le regardait à nouveau. J'étais tellement fan du film que mon premier surnom de danseur a été « Lil Saint », le même surnom que le plus jeune de la troupe dont on suit les aventures, décédé à cause d'une fusillade... Je me voyais comme lui, un jeune garçon suivant les aventures des plus grands, de loin, et voulant faire exactement la même chose qu'eux : danser, même s'il était encore trop jeune pour les suivre partout, comme moi-même, avec ma cousine. C'est d'ailleurs le surnom apparaissant dans la vidéo du battle contre Matimiss...

Il est difficile pour moi d'expliquer avec précision où a été faite mon entrée dans l'univers de la danse. C'était fait sans réflexion, sans but particulier mais juste par amour de la musique et volonté de reproduire ce que je voyais, ce que je considérais comme cool. Autour de moi, l'énergie était la même. Il n'y avait pas d'égo, pas d'intérêt pour la célébrité... C'était le début de ces danses chez nous, les premières apparitions, si tu étais dans la culture, c'est que tu étais intéressée par elle et non pas car tu cherchais à en tirer un certain profit. Il y avait une certaine pureté et innocence dans la pratique de l'époque, que je regrette peut-être un peu aujourd'hui. C'était l'amour qui motivait l'individu premièrement, le poussant par la suite à échanger avec les personnes les plus proches de lui géographiquement, avant de se renseigner sur la communauté et de rejoindre les mouvements plus grands, comme à la BNP. Je passais énormément de temps à chercher de nouvelles pépites musicales sur YouTube ou les plateformes de téléchargement de mixtape comme Datpiff, à regarder des vidéos de danseurs venant des Etats-Unis, Europe, Jamaïque et à reproduire ce que je voyais et à télécharger sur eMule tous les films de danse que je trouvais. Je n'avais jamais pris de cours de danse à proprement parler... Tout ce que l'on faisait, c'était danser entre amis et s'apprendre des choses mutuellement. Par la suite, j'ai fait plusieurs prestations durant mes années collège et lycée, plusieurs vidéos, plusieurs battles... Mais toujours sans avoir pris officiellement de cours. Mon premier cours de danse a été à Montréal, la ville où j'ai déménagé pour étudier après mon baccalauréat français, me permettant d'aller à l'Université. Déménager pour étudier... Montréal me semblait une bonne idée. J'ai été témoin de plusieurs échos de la situation des étudiants ultramarins en France, tous en rapport avec mes choix d'études : à la télévision, sur internet, des blogs, les réseaux sociaux... Je voyais le climat social pour les racisés, pour les personnes originaires de départements et régions d'Outre-Mer... J'allais choisir d'aller en France comme la majeure partie des ultramarins, sans

réflexion, juste parce-que c'est un peu le passage obligé, quand on souhaite suivre un cursus non disponible sur le territoire guadeloupéen. Puis un jour, en participant aux journées Carrières à Jarry, j'ai vu un stand de l'UQAM et j'ai échangé avec les personnes sur le stand. Aller étudier à Montréal ? Pourquoi pas. Allons-y ? Cela me semblait être un bon compromis : un pays nouveau, toujours dans la francophonie pour ne pas trop être dépaycé et à côté des Etats-Unis, si jamais je voulais voyager pour découvrir ? Je ne savais pas que j'y allais aussi pour danser, je n'y pensais pas. Je voyais juste les descriptions de l'Université. Et j'y suis allé. Et finalement, j'y danse, même si je ne savais pas que l'histoire allait s'écrire de cette façon.

## 4.2 Montréal

Figure 4.9 [Capture d'écran du site YouTube suite à la recherche UQAM vue par Adrien Mars]



Les débuts étaient durs... Installé aux Résidences Universitaires dans un multi-8, une unité avec 7 autres personnes, tu dois apprendre à fonctionner dans cette nouvelle vie, ces nouvelles personnes dans ton intimité, mais que tu ne connais pas vraiment... Une nouvelle façon d'étudier, de passer des examens, un

nouveau programme... Un nouveau climat aussi ! Les couleurs sur les arbres en automne, les premières neiges en hiver, sortir de cours et voir du blanc à perte de vue, lever les yeux et voir doucement les flocons tomber autour de toi... Le froid ensuite... Et l'isolement. L'isolement qui te frappe quand même, le froid qui te décourage de sortir et de profiter des activités présentes à Montréal, même en hiver. Car oui, il y en a ! Mais tu ne le sais pas encore... Puis tu rencontres des gens, tu te fais des amis... Et la chaleur revient, l'envie de bouger aussi. Dans mon cas, je suis resté sans activité durant mes premiers mois à Montréal, pour m'habituer à tous ces changements. Puis, par hasard, j'ai rencontré quelqu'un. Une danseuse. Une rencontre fortuite, comme beaucoup de celles qui arrivent dans les résidences universitaires... Trécy, guadeloupéenne, vivait au même étage que moi, mais dans un studio, seule... J'aime bien essayer de reconnaître la créolité chez les autres... Croiser des gens et me demander s'ils viennent de chez moi... Je me suis rarement trompé. Et je ne m'étais pas trompé avec Trécy... J'avais toqué à sa porte afin de lui demander une serpillère, car personne de mon unité n'en avait achetée une. Son accent m'a intrigué et m'a poussé à lui demander si elle venait d'ici, de Montréal (même si je connaissais déjà la réponse). J'imagine que mon accent a eu le même effet sur elle. « - Tu viens de Guadeloupe ? - Oui ! Toi aussi ? ». C'était ma première rencontre à Montréal m'ayant permis de continuer la danse.

Avec Trécy, on avait beaucoup de points communs, permettant de créer une relation amicale mais même plus, fraternelle : on aimait tous les deux l'univers streetwear, les sneakers (chaussures basket), les vêtements, la musique... Et la danse. Du coup, on se voyait souvent, tous les deux, au Centre Sportif de l'UQAM. On louait une salle, avec des miroirs, et on allait danser, on s'entraînait. Hip-hop, dancehall, tout ce qui nous faisait bouger. C'était encore dans l'amateurisme, dans la continuité de ce que je faisais en Guadeloupe : juste de la musique, des amis, des rires et des mouvements vus dans les clips ou sur les réseaux sociaux. Néanmoins, ici, c'était juste de la création libre. On dansait comme on voulait, à tour de rôle ou en même temps. Il n'y avait pas vraiment de but (prestations) comme quand j'étais au lycée. Il n'y avait pas de chorégraphie. Juste de l'expression pure car c'est ce qui nous permettait de nous sentir bien. De nous exprimer. De partager. De créer. Et autour de cette rencontre, mon premier groupe d'amis à Montréal. Tous des étudiants ultra-marins... Ce qui nous rapprochait, c'était notre expérience similaire : avoir fini les études en Guadeloupe ou en Martinique puis être venu étudier à Montréal, à l'UQAM... Et les activités hors études, bien sûr ! Les soirées restos, les BBQ en été et les soirées films en hiver, les bons moments comme les moments difficiles, créant des liens de fraternités entre des inconnus devenus amis, car ensemble, dans la même réalité... Et les soirées en boîtes de nuit, comment les oublier ? Les « soirées antillaises », comme on les appelle, ou tous les membres de la communauté 97 (venant des codes postaux

de ces départements, régions et territoires d'Outre-Mer, 971 pour la Guadeloupe, 972 pour la Martinique, 973 pour la Guyane etc...). Là-bas, tout le monde dansait, pour relâcher la pression créée par les événements de la vie quotidienne. C'était l'occasion de faire de nouvelles rencontres car les jeunes professionnels 97 y allaient également... Et les 97 des autres universités de Montréal, ou même des villes proches comme Sherbrooke, Rivière-du-Loup, Trois-Rivières... Ce sont des événements à ne pas manquer, dans la communauté. Ce sont des endroits où tu peux entendre de la musique de chez toi, celle que tu n'entends pas ailleurs, dans d'autres événements. C'est presque comme à la maison. Presque. Les événements sont toujours pleins car personne ne veut les manquer. Et c'est là-bas que j'ai rencontré la deuxième personne m'ayant permis de continuer à danser sur le sol montréalais. A cette époque, en 2013-2014, un des hits dancehall était « Do Sum'n » de l'artiste Konshens, reconnaissable pour son refrain nonchalant, répétant le titre du morceau et pour les « coups de basse » secs sur lesquels les danseurs faisaient plusieurs steps saccadés et notamment le step 'Bucky Bounce' du groupe Ghetto Legacy, consistant à se cogner la tête violemment contre un mur invisible et à « danser » l'impact en le propageant dans le reste du corps. On le voit plusieurs fois dans le clip, avec d'autres steps mythiques eux aussi, comme le 'Badda Wave' de Elite Team. Déjà, en Guadeloupe, avec mes amis, on avait pris l'habitude de faire le Bucky Bounce chaque fois qu'on entendait ce son. Mais maintenant, je suis à Montréal, dans un club qui s'appelait « La Mouche » sur la rue Saint Denis (maintenant sous un autre nom) ... Et j'entends Do Sum'n de Konshens. Tout naturellement, je fais le mouvement que j'ai toujours fait en entendant cette musique... Et je « sens » quelqu'un arriver pendant que je danse, une ombre à mes côtés qui fait exactement comme moi, sur ma droite, le même mouvement... L'impact des têtes se cognant se fait une fois, deux fois, trois fois, dans cet univers où tu es, avec quelqu'un que tu ne connais pas, mais vous savez exactement comment bouger ensemble, improvisant ensemble de façon soudaine et inattendue... Puis on sort cette « transe » et on se regarde: « -Adrien ? -Karl ? -Mais qu'est-ce que tu fais là ? " C'est Karl ou « Tenka » (nom d'artiste de l'époque, maintenant appelé « Crescendo »), un danseur Guadeloupéen que je connaissais de réputation car il était dans Gwadam Styl, le même groupe de danse que Mister M, celui dont on suivait les directives à la MDL et Kwal, dont je parlais précédemment ! Est-ce le hasard ? Le destin ? Une autre preuve que le monde était petit malgré ce que l'on peut penser en premier lieu ? Dans tous les cas, cette rencontre m'a littéralement permis d'entrer dans le monde de la danse urbaine montréalaise, le premier pas de ma « carrière ».



ou une chorégraphie, afin de montrer ce que l'on savait faire. Je savais déjà où je voulais aller avec ma présentation personnelle : j'avais déjà un certain background et j'étais sûr de mon expérience dans le milieu. Malgré le fait que je n'avais jamais pris de cours de danse, je savais que je m'y connaissais, que je parlais cette « langue ». Je savais que mon expérience avait du poids et pouvait faire la différence entre moi et quelqu'un d'autre. Et je voulais profiter de cette expérience, à mon avantage. Pour ma présentation, j'ai choisi de prendre une musique qui n'est pas considérée totalement comme dancehall et d'amener une saveur dancehall par-dessus, avec mes mouvements. La musique que j'ai choisie est 'Your Side' de Tink, une chanteuse américaine originaire de Chicago. La musique n'est pas « dancehall dancehall » mais il y a « une petite vibe » que je reconnaissais et pouvais utiliser à mon avantage ! \*rires\*. Je voulais surprendre, que les juges se demandent où j'allais aller avec une telle musique. J'ai passé plusieurs jours à créer la chorégraphie, du mieux que possible, à mon niveau du moment. C'est confiant que je suis arrivé le jour de mes premières réelles auditions...

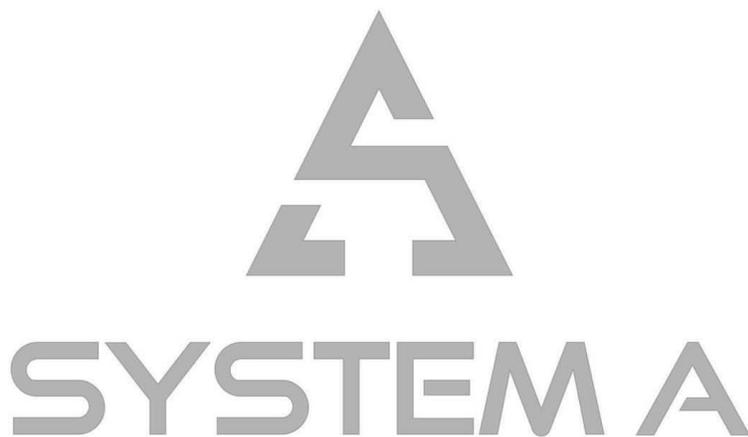
Le jury qui se présente et regarde tout le monde en expliquant le déroulement des opérations, le stress qui parcourt ton corps quand tu arrives et que tu places tes affaires avant de t'échauffer... La légère animosité dans l'atmosphère, quand tout le monde se regarde du coin de l'œil et se jauge, essayant de savoir qui va être sélectionné suite aux choix des juges. Je ne connaissais personne et je voyais des gens échanger et rire du coin de l'œil... Certains se connaissaient déjà, d'autres, comme moi, rongeaient leur frein dans leur coin, en attendant le début des opérations.

Je n'ai pas de souvenirs marquants de cet événement : je sais que j'ai donné mon maximum pour être pris et je sais aussi que mes choix afin de me différencier des autres ont porté leurs fruits. Pendant la chorégraphie à apprendre, j'étais dans mon élément. Je connais le dancehall, donc je comprends comment les chorégraphies sont construites, leur structure... Plus encore, je connaissais d'avance certains steps qui ont été montrés, ce qui me donnait une longueur d'avance sur les autres. En effet, un step de dancehall est une suite de mouvements du corps. En connaissant le step, tu connais directement l'ensemble des mouvements qui le composent. Pour un novice, il est nécessaire d'apprendre chaque mouvement composant le step afin de pouvoir faire le step au complet. Durant l'apprentissage d'une chorégraphie, la différence de contenu apprise est énorme entre le novice et l'initié ! Le novice doit apprendre tous les mouvements tandis que l'initié doit juste apprendre les steps et dans quel ordre ils se présentent dans la chorégraphie. Je pense que ce fait m'a donné un avantage par rapport à d'autres... Avantage que j'ai appuyé avec mon choix musical pour ma présentation personnelle. En effet, en étant dans la deuxième

salle, en attendant mon tour, j'ai entendu les choix musicaux de tout le monde concernant la présentation individuelle... Et je sortais clairement du lot, ne serait-ce qu'avec mon choix musical. Et c'est exactement ce qu'il faut faire durant des auditions : sortir du lot ! Tu veux que les regards soient sur toi pour les bonnes raisons, pour ton style, ta maîtrise de la chorégraphie et ta couleur générale, les impressions que tu dégages tout au long de l'événement.

Ma première expérience dans une vraie troupe de danse était avec System'A, suite aux auditions que j'ai passées au studio A'motion, grâce à l'invitation de Tenka. On était principalement une troupe dancehall, dirigée exclusivement par les Blazin Twins, Kayliss et Jayane.

Figure 4.11 [Logo du groupe System'A]



Le groupe facebook « System'A » a été créé le 25 Octobre 2016, accompagné d'un message parlant de nouveaux membres qui ont été ajoutés (Merci Facebook d'exister, le site me permet d'avoir toutes les dates importantes même si je ne me rappelle pas des périodes précisément ! \*rires\*). La photo la plus ancienne de mon feed Instagram avec la mention de System'A est datée du 8 Décembre 2014, une photo en backstage avec le groupe au complet de l'époque, suite à une prestation à l'évènement R'n'B Never Die. C'est une ère importante pour moi... Dans l'histoire de Montréal, le groupe n'a pas réalisé grand-chose.

Mais à mes yeux, c'est le groupe dancehall le plus important de ces dernières années, du haut de mes connaissances sur la scène locale depuis mon arrivée.

Figure 4.12 [Photographie des membres du groupe System'A portant le hoodie de la troupe durant un évènement de fin de session du Studio A'Motion Dance]



Avec System'A, nous avons participé à plusieurs événements : des spectacles, des battles, des compétitions... L'accueil de nos styles sur ces scènes ont toujours été incroyables et les réactions du public ont toujours été positives. Nous avons tout de même remarqué certaines choses questionnables après des événements, notamment après les compétitions chorégraphiques, principalement. Dans ce genre

d'événements, les juges sont des danseurs reconnus localement et parfois internationalement, amenés sur le panel après reconnaissance de leur expertise dans leur domaine. Dans ce type d'événements, les groupes doivent souvent montrer leur maîtrise de plusieurs styles de danse différents, souvent trois, au minimum... Et souvent, des musiques dancehall et afro sont utilisées. Et des chorégraphies sont faites sur scène... Et les réactions des personnes autour de moi sont toujours intéressantes à voir. Il semblerait qu'il y ait plusieurs niveaux de profondeur quand on parle de styles de danse... Et parfois, ce que l'on voit sur ces scènes, dans les styles cités précédemment, le niveau reste superflu. Ce n'est pas une critique des autres et de ce qu'ils ont présenté. Je ne suis pas le meilleur danseur du monde et ce n'est pas mon genre de critiquer les autres gratuitement, surtout dans le domaine de la danse où l'on ne peut s'améliorer qu'après des heures et des heures de pratique. Je le sais, les autres le savent, tout le monde le sait. Cependant, c'est une chose de rester dans le 'superflu' quand on veut montrer sa maîtrise de différents styles de danse. En tant que pratiquant de ces styles principalement, mes partenaires et moi-même pouvions voir la différence de complexité dans les chorégraphies afro et dancehall et entre les autres styles présentés (hip-hop, popping, krump, locking etc...), la différence de confiance, d'aisance des danseurs exécutant la chorégraphie... Tout le monde arrivait à sentir la « différence » entre les interprétations des autres et nos interprétations de NOS styles, que l'on danse principalement. Et maintenant, après 8 ans sur le territoire, je SAIS que Montréal n'est pas une ville dancehall. Je le vois, car les gens n'ont pas les repères, ne connaissent pas les codes que je suis... Je suis souvent un des seuls à bouger comme je bouge et cela se remarque. Ce n'est pas positif ou négatif... C'est juste un fait qui m'a valu des commentaires positifs et négatifs, par la suite, dans ma carrière. Nous sommes une petite communauté, en dancehall. Ce n'est pas une critique de l'état de la communauté mais juste une description de cette dernière. Les danseurs locaux, de façon générale, n'ont pas forcément travaillé ce style là... Ils ont plutôt travaillé d'autres styles, des styles de danse urbaine debout, cités plus haut. De ce fait, les juges, non plus, n'ont pas énormément d'expérience au contact des styles afro et dancehall... Certains plus que d'autres, mais ils restent la minorité et sont rarement présents à chaque édition des compétitions. Enfin, le public n'a pas beaucoup été confronté à ces styles de danse dans les performances, à part tout récemment, avec l'utilisation des styles dans des productions internationales comme le vidéo clip 'Sorry' de Justin Bieber, par exemple. La musique, ayant une ligne de basse rappelant celle du dancehall, a été appelée 'tropical house' ou encore 'island music'. La chorégraphie du vidéoclip, réalisé par Parris Goebel, ayant plus de 3 400 millions de vues aujourd'hui, est immensément inspirée de la danse dancehall également mais la chorégraphe n'a pas non plus crédité le dancehall, mais a plutôt indiqué que tous les mouvements avaient été trouvés de façon spontanée. Sans le crédit donné au dancehall, les spectateurs non familiers à ce style ne peuvent pas le

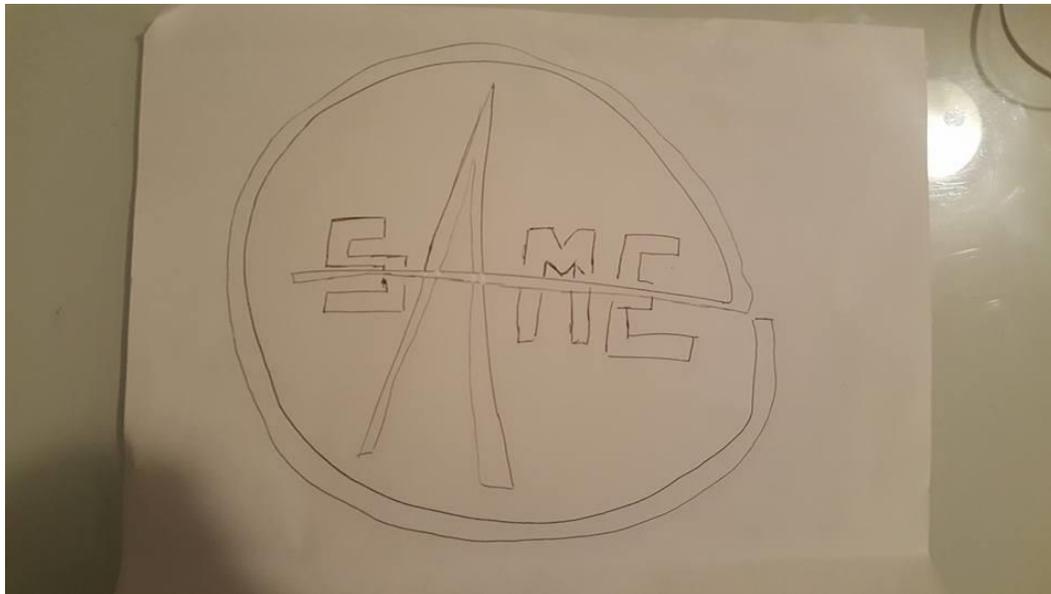
reconnaître. Ils ne peuvent pas comprendre ce qui se passe... Et quand ils entendent ce style de musique à nouveau, ils reproduisent ce qu'ils ont vu dans le clip ou d'autres mouvements ressemblants, ayant à peu près la même atmosphère, la même « vibe »... Et l'appelleront « dancehall » dans des compétitions de danse... Même si ça n'en est pas réellement ? L'étude des commentaires des juges suite à nos prestations n'arrangeait pas les choses non plus... Là où System'A arrivait avec un dancehall et un afro authentique, nous étions pénalisés suite à cela : avec leur hip-hop « infusé » d'afro et dancehall, les autres groupes étaient mieux notés que nous sur des aspects comme la synchronisation, la « propreté » de la pièce de façon générale. Dans les compétitions de danse, plusieurs critères sont utilisés pour départager les groupes et déterminer qui a gagné... Et la propreté en fait partie. Je n'ai aucun problème à être jugé sur la propreté et celle de mon groupe. Mais quand ladite propreté vient de l'utilisation « superflue » du style, sans aller en profondeur, sans bouger réellement avec tout le corps, sans bouger réellement comme le style le veut... Là, j'y vois un certain problème.

Il y a un certain problème dans le fait d'arriver avec une performance authentique de certains styles mais d'être moins bien perçu que ceux qui restent dans le superflu. Il y a un certain problème dans le fait que les juges nous voient comme moins « clean », moins propre, moins synchronisé que d'autres groupes qui font le « même » style que nous (de ce qu'il pense être le même style que nous). Il y a un certain problème dans le fait d'arriver avec certains styles et d'être jugé avec une grille d'évaluation qui ne semble pas prendre en compte la richesse, la particularité de nos styles, non ? Il est difficile de se placer dans cette situation... Difficile de comprendre réellement ce qu'on a réalisé avec les participations à ces événements. Nous avons tout de même gagné certains prix, mais est-ce que ces prix ont de la valeur, pour nous ? Est-ce qu'une troisième place à cette compétition a de la valeur considérant l'ensemble du contexte énoncé ci-haut ? De nombreuses discussions sont nées entre nous, par rapport à ces moments-là. Ces moments où on était différents des autres... Tout simplement car ce que l'on présente n'est pas (encore ?) réellement perçu par le public... Par le jury... Par les autres... Ce n'est pas une critique, encore une fois... Mais juste une réflexion sur la situation, sur la présence du dancehall sur le sol local. Un retour sur une expérience afin de mieux la comprendre dans mon parcours. Je pense avoir toujours croisé une foule qui apprécie ces styles... Mais je ne peux pas dire qu'elle les (re)connaît. La situation est complexe : il y a ceux qui connaissent suffisamment pour que l'on puisse les qualifier d'initiés, ceux qui ne connaissent absolument pas... Et tout le reste. Et ce reste correspond à énormément de monde, avec des niveaux de connaissance différents, une envie d'apprendre plus ou moins présente, etc... Plusieurs facteurs peuvent

être utilisés pour les séparer en différents groupes et chaque groupe a une proximité particulière avec les deux styles.

Je me rappelle les discussions suite à ces événements, l'incompréhension qui semblait paraître chez tous les membres de Sytem'A, les coachs. Une certaine frustration se crée quand on présente quelque chose et que les juges, les supposés experts, ne comprennent pas ce qui se passe. Je me rappelle les marques d'agacement à la lecture des commentaires associés aux notes de passage... Je me rappelle l'incompréhension, la frustration... La dynamique est toutefois bien différente quand il est question de spectacles. Dans les spectacles, l'autre n'est là que pour apprécier ce que tu proposes. La relation est « simple ». Mais ici, dans les compétitions, nous étions jugés. Jugés par des personnes qui ne (re)connaissent même pas ce que l'on faisait. Il y a de quoi créer des sentiments négatifs, non ? Suite à cela, les remises en question apparaissent... Devons-nous changer ? Adapter ce que l'on propose pour finalement avoir une chance de gagner ces compétitions ? Cette volonté, apparue dans System'A, à la suite des nombreuses discussions après chaque compétition, s'est réalisée, dans une certaine mesure, avec une autre entité, créée exprès pour l'occasion, toujours sous la tutelle du studio A'Motion : la troupe 'sAme'.

Figure 4.13 [Croquis réalisé pour trouver le logo de la troupe sAme] – Jamais finalisé



La troupe 'sAme' est née de la volonté d'apparaître de façon forte dans les territoires des compétitions montréalaises. Le groupe Facebook a été créé le 5 Octobre 2016. Le but était d'adapter notre danse, la modifier légèrement, faire des compromis afin d'avoir, nous aussi, nos chances de briller dans les

compétitions. On ne partait pas avec une volonté de prostitution de nos styles, pas une dilution drastique, mais plutôt une étude des commentaires revenant le plus souvent après nos passages en compétition... Et des modifications afin de ne plus avoir ces commentaires récurrents : manque de propreté, manque de synchronicité, etc...

Notre direction était claire, les endroits où l'on voulait aller également. Le 15 Novembre 2016, nous avions déjà un planning de compétition pour l'année 2017 et le tout se voulait ambitieux : la compétition Rerezent Laval le 1er Avril, la compétition Bravissimo Terrebone du 20 au 23 Avril, Hit The Floor Toronto et Hit The Floor Levis, respectivement du 28 au 30 Avril et du 18 au 22 Mai et finalement, le festival Danse Encore du 8 au 11 Juin. Entre la date de création du groupe et la date de publication du planning, de nombreuses vidéos apparaissent sur le groupe Facebook, témoignant de notre implication pour ce nouveau but. En effet, pour que les styles se fassent leur note de noblesse sur le territoire québécois, il fallait que quelqu'un s'y colle. Qu'un groupe pousse la porte afin de permettre aux styles d'évoluer pleinement ici. La motivation était au plus haut point mais le projet ne s'est pas déroulé exactement comme on l'aurait pensé...

Les musiques choisies pour nos créations étaient des musiques spéciales : des instrumentales hip-hop, qu'on essayait de rendre plus dancehall, difficilement, comme la musique «TRAP RAP BEAT - Futuristic Sick Trap Instrumental - The Illest» (oui, c'est vraiment le titre sur YouTube \*rires\*) produite par KingAvilaProduction, d'autres sons dancehall mais avec des passages électros, une des façons que notre coach a trouvé de garder notre essence dancehall, afro, mais de la mélanger afin de permettre une certaine « propreté » au sein des compétitions locales... Un exemple de musique est « Hot Like Fire », sorti en 2016, du producteur Flavaone et DJ Slick, des allemands, ayant mis en featuring l'artiste jamaïcain Leftside... L'instrumentale est clairement adaptée au marché allemand, poussant sur l'électro commercial plutôt que le dancehall. Un deuxième exemple ? La musique « Dancehall Soldier » de l'artiste Yellow Claw... Mais avec un petit twist ! Le remix fait par l'artiste Dan Farber afin de donner le petit twist électro ! Un autre exemple ? « Gow Low » de l'artiste Anthony Benjamin... (Comment on a pu penser qu'on allait pouvoir danser sur ces musiques ? \*rires\*).

Le 23 Janvier 2017, Cherylle nous a demandé dans le groupe si on avait des idées d'autres musiques à proposer, afin de les utiliser pour la finalisation de notre pièce... Et c'est bien la seule fois de ma vie où je n'avais pas de sons à proposer. Pas de musique que je connaissais qui correspondaient à l'idée que l'on

avait. J'écoute énormément de musique, depuis la Guadeloupe, tout jeune... Et j'ai gardé cette habitude de traîner sur YouTube, écoutant tout et n'importe quoi, découvrant de nouveaux artistes, de nouvelles sonorités... Mais ici, avoir des sons entrant dans notre vision pour sAme ? Je n'en connaissais pas... Nous étions tous perdus... Personne dans le groupe n'a su aider Cherylle et le post est resté sans proposition, un manque de support au coach, une illustration de la difficulté présente au sein de l'entité sAme.

En regardant à nouveau les vidéos aujourd'hui, je vois le mal-être dans nos corps, lors des entraînements... Ce n'était pas la même vibe ! Il n'y avait pas la même habitude, la même aisance, ce qui faisait qu'on pouvait appeler ces styles nos styles de prédilection. Cette façon de danser est juste différente : différente de ce que l'on a l'habitude de faire, généralement, en tant que danseur afro ou dancehall... Différente de ce que l'on aurait aimé faire réellement ? Est-ce qu'on veut vraiment retourner sur ces scènes, pour faire apprécier un style que les gens ne comprennent que comme une danse de transition entre d'autres styles qu'ils maîtrisent, connaissent mieux ? C'était une façon de danser différente de ce que l'on aimait faire... Et des répercussions sont apparues très vite.

Le 21 Décembre 2016, une des membres nous a fait part de son envie d'abandonner le projet : il manquait quelque chose à ses yeux... Elle comprenait le « pourquoi » on faisait ce que l'on faisait, pourquoi la troupe sAme était importante... Mais il n'y avait plus de plaisir quand elle venait aux pratiques. C'étaient des corvées. Des chorégraphies qu'elle n'appréciait pas forcément, qui ne lui rappelait pas les styles qu'elle affectionnait tant... Et donc, elle a décidé de partir. Le groupe a entendu son message... Mais je pense qu'il a créé un doute au fond de plusieurs autres membres, créant un effet boule de neige inattendu.

Le 14 Mars 2017, un premier message dans le groupe Facebook montre que la pratique du jour a été annulée car trop d'absences... Une tentative a été faite de repousser la pratique au vendredi d'après, pratique qui n'avait quand même pas tous les membres présents...

Le 21 Mars 2017, on voit un message tout en lettre majuscule de Cherylle : « SALUT! J'ESPÈRE QUE VOUS ÊTES TOUS A LA PRATIQUE CE SOIR 21H15 TOUT LE MONDE ECHAUFFÉ ET PRÊT À COMMENCER. MERCI ». Aucun message en commentaire pour confirmer... Le moral était déjà au plus bas. Les membres se parlaient entre eux et notre coach ressentait le manque d'énergie, le manque d'investissement, le manque de confiance dans la vision et dans ce que l'on pouvait accomplir... J'étais moi-même un peu bousculé par la tournure qu'ont pris les choses, mais les autres étaient bien plus loin que moi dans leur réflexion et assez sûrs de leur décision. Ils se parlaient sûrement entre eux... En petit comité. J'ai la manie de toujours

terminer ce que j'ai commencé, que cela soit positif ou négatif, au minimum aller jusqu'au bout et terminer. C'est sûrement quelque chose que je tiens de mon père... Et c'est dans cette optique que j'étais dans sAme : c'est désagréable à vivre, ce n'est pas réellement ce que je veux faire... Mais je me suis engagé. Donc je vais terminer. Et après partir...

Le 28 Mars 2017, la fin de sAme. Un message de Cherylle sur le groupe Facebook témoigne de cette fin abrupte, qu'elle n'a pas vu venir : « Bonjour. On m'a fait part de votre décision d'arrêter la troupe. Je vous reviendrai dessus bientôt. Pas la peine de vous présenter à la pratique de ce soir ». Là encore, aucun commentaire... Juste le silence. Personne ne souhaite en rajouter. Pourquoi ? Par honte ? Par peur de blesser ?

Le 4 Avril 2017, le message final, écrit par Cherylle, sur ce groupe... Après ça, il n'y en a plus eu. Là encore, aucun commentaire... « Bonjour. J'ai pensé à tout ça. J'aurais beaucoup à dire sur le sujet mais rendu là, je ne vois pas à quoi ça sert... C'est votre décision, je vais la respecter. Alors, il n'y aura plus de pratique sAme. L'objectif de cette équipe était de faire des compétitions. Vous ne désirez plus l'atteindre donc je ne vois pas l'intérêt de continuer. Merci et bonne continuation ».

L'expérience 'sAme' n'est pas une mauvaise chose, malgré sa fin abrupte. En regardant derrière moi aujourd'hui, je comprends pourquoi nous avons choisi de créer cette troupe. Malgré l'échec, cela partait d'une bonne intention, d'une bonne idée. Et cette expérience nous permet à tous de grandir, de continuer sur nos chemins. Tout ne fonctionne pas toujours, surtout dans une carrière artistique mais chaque pas sur le chemin permet de se développer. Aujourd'hui, il y a encore très peu de « vrai » dancehall et afro dans les grandes compétitions au Québec, de ce que j'ai vu sur les réseaux sociaux. Je vois encore le dancehall et l'afro « superflu », le dancehall et l'afro « hip-hop-isé ». Nos anciens membres de System'A et sAme sont parfois invités à réaliser des formations ici et là, des cours aux troupes de compétitions, mais les heures d'entraînement sont toujours minimales comparées aux autres styles. On dirait que ça part d'une bonne intention mais que cela ne va jamais assez profondément. Quelques heures de cours de dancehall ou d'afro, moins de 10 heures dans une session, ne permettent pas vraiment de comprendre l'essence même des styles. La façon de bouger, la façon d'inclure le flow de la musique dans nos mouvements. Mais l'apprentissage profond de ces styles ne semble pas être la priorité des studios ou des élèves. La priorité semble être d'être « assez bon » pour pouvoir utiliser le style en compétition. « Assez bon » pour pouvoir faire croire au public, au jury, que le style est maîtrisé... Et comme quasiment personne ne connaît le style,

ça fonctionne... Encore une fois, ce n'est pas une critique. Juste une réflexion sur la situation de ces styles que j'apprécie, ici, au Québec, un espace géographique qui n'est pas afro, n'est pas dancehall, par définition. Et c'est normal. Mais il faut voir la situation de face. Il faut que les gens en parlent, afin que ces questionnements dépassent les frontières des communautés afro ou dancehall, afin de créer une réelle réflexion chez tous ceux qui utilisent ces styles ici. Si nous voulons que la situation change, n'est-il pas important d'en parler ?

Après toutes ces expériences au sein du studio A'motion Dance, je cherchais quelque chose de nouveau. J'avais l'impression de stagner, la motivation n'était plus la même, le plaisir ne semblait plus être là... J'étais perdu, surtout considérant la fin de la troupe sAme.

Tout venait de se finir abruptement et j'étais à nouveau libre, sans attaches officielles à une troupe ou à un studio, mis à part les attaches de mes habitudes de cours pris régulièrement. Autour de moi, les autres se développaient au sein du studio où ailleurs, mais moi, je n'avais jamais eu d'opportunités notables en dehors des troupes. D'autres avaient aussi abandonné la danse et je les voyais vaquer à leurs occupations sur les divers réseaux sociaux... Abandonner tout semble si facile... Mais je ne peux m'empêcher de ressentir une immense anxiété à cette idée. Je semble être dans une situation où je suis trop loin pour abandonner mais pas assez loin pour tout concentrer sur cette seule opportunité... Je voyais Gknow assister Cherylle pour les cours afro, Tenka, Glaad, Veroushka avaient eux aussi leur propre cours de dancehall sur le line up du studio... Tout le monde semblait avoir sa propre place dans le studio et plus globalement dans l'univers de la danse urbaine montréalaise, avec des collaborations avec des danseurs d'autres studios, des projets avec d'autres chorégraphes, etc...

Moi, en tant que professeur, je devais encore faire mes preuves, selon la direction du studio : les cours de dancehall débutants étaient ceux parmi les plus populaires et la direction voulait s'assurer d'avoir une personne capable, en mesure d'enseigner, avec un bon niveau, une bonne pédagogie... Et moi ? Je n'avais pas suffisamment d'expérience, selon les retours que l'on m'avait faits, expliquant pourquoi on ne m'avait pas offert de position dans la structure. Complaisant, j'ai accepté d'enseigner un cours de dancehall pour enfants durant deux sessions, mais sans jamais pouvoir aller jusqu'au bout, par manque d'inscriptions, d'assiduité des élèves à travers les semaines. Je continuais à prendre des cours mais sans pouvoir en donner, sans pouvoir faire plus... Je ne savais moi-même pas quoi faire. J'attendais que l'on me montre le chemin. Quelque temps après, le cours dancehall débutant (celui pour lequel j'avais trop peu d'expérience)

a été donné à quelqu'un de l'atelier chorégraphique, la troupe de formation, située « en dessous » de System'A et sAme dans la « hiérarchie » des troupes du studio A'Motion, créant de l'incompréhension chez moi et certains de mes pairs, me poussant malgré moi, à explorer de nouveaux chemins... Cela ne sert à rien de questionner les décisions. Tout ne viendra pas à toi au moment où tu le veux. Autour de toi, les gens peuvent te répéter que tu as le niveau, que tu peux, toi aussi être à ses places là... Mais tant que les preneurs de décisions ne t'ont pas choisi toi, ta situation ne changera pas. Il faut apprendre à vivre avec ces situations, en tant qu'artiste : tout n'arrivera pas au moment où tu le veux... Mais si tu continues de travailler et t'améliorer, tu pourras décrocher toutes les opportunités dont tu rêves et plus encore.

Considérant la position d'assistant d'un professeur, je n'avais pas non plus été approché, à part une fois, une expérience de courte durée, d'environ quatre semaines. Les jumelles (Blazin Twins) n'avaient plus la possibilité d'enseigner à deux et Kayliss, l'une d'entre elle, cherchait un assistant : elle avait tout d'abord approché une membre de System'A qui n'a finalement pas pu accepter la position, pour des raisons que je ne connais pas. C'est par la suite que la position m'a été proposée et que j'ai accepté, avant de laisser la place, de me retirer, car Jay, la deuxième membre des Blazin Twins, était à nouveau disponible pour enseigner avec sa sœur jumelle. Je suis fortement reconnaissant de ces quelques moments même si j'aurais aimé pouvoir continuer à cette position... Ce sont toutefois des choses qui arrivent... Il est inutile de se prendre la tête sur ça... Continuer à travailler, continuer à s'entraîner, un jour, ça viendra... De plus, le milieu dancehall est fortement genrée et il est plus logique, à mes yeux, pour une professeure, d'avoir une assistante qu'un assistant : les chorégraphies peuvent être catégorisées et le label « dancehall gyal » peut apparaître au fil des créations. Il est normal d'avoir un assistant en mesure d'accompagner tout type de création faite par le professeur. Je comprends ce qui a motivé la demande originelle à l'autre membre de System'A, en amont de la proposition qui m'a été faite. Il est tout de même difficile pour moi de ne pas me voir comme un choix « par défaut », quelqu'un de « moins bien » ou « moins bon »... Plusieurs questions s'entremêlent... Ai-je le niveau que je crois avoir ? Est-ce uniquement dans ma tête que je suis « fort » ? Que je suis « bon » ? Si ce n'est pas uniquement dans ma tête, pourquoi cela ne se reflète pas dans les propositions qui me sont faites ? Pourquoi tout le monde autour de moi évolue, prend de nouvelles responsabilités... Mais pas moi ?

Je continuais de m'entraîner et je voyais les personnes autour de moi, avec qui j'avais commencé, prendre de plus en plus d'initiatives. Certaines personnes du groupe tenaient absolument à chorégrapier certaines pièces pour les nouvelles troupes, venues après nous. Moi, j'avais encore une certaine humilité,

ou une peur... Je venais de commencer à prendre sérieusement la danse, c'étaient mes premières expériences dans des troupes et je ne savais pas quoi faire par la suite... Je prenais les choses petit à petit, pas après pas, j'accumulais de l'expérience... Je voulais juste danser et que les chorégraphies soient plaisantes, que les musiques soient celles que j'aime. On m'a aussi fait comprendre ma place, bien malgré moi, après la prestation showcase de System'A pour World Of Dance (WOD) Montréal. Que je le veuille ou pas, ce souvenir est un des souvenirs les plus marquants de mon parcours même s'il n'est pas un des plus positifs. Les souvenirs sont flous et il est difficile de me rappeler clairement comment les événements se sont déroulés pour donner ce rendu... La brûlure de la honte suite aux réprimandes reste néanmoins bien présente. Tout est parti d'une remarque de ma part, après la performance showcase à World Of Dance, créant un malentendu : ma remarque se voulait positive, encourageante mais n'a pas du tout été interprétée de la sorte. La phrase a été lâchée lors d'une discussion après l'événement, ou l'on revenait sur les éléments nous ayant permis de réaliser ce tour de force : « Les chorégraphes ont dead, mais merci aux danseurs ! » Loin de moi l'idée de minimiser le travail des chorégraphes et coachs, Cherylle, Jay et Kayliss ! C'était plutôt pour mettre en avant tout le travail que nous avons fait, en tant qu'interprètes, pour rendre tangible la vision artistique de nos professeurs. Je voulais souligner le travail des danseurs, celui qu'on avait effectué, nous rendant meilleurs, pratique après pratique, permettant de rendre tangibles les pensées, élans créatifs des chorégraphes. Je parlais de toute la progression pour en arriver à là. Ma phrase, mal formulée sous l'excitation du moment, a été très mal reçue... Perçue comme de l'ingratitude, une non-reconnaissance du travail qu'elles ont effectué, pour préparer les chorégraphies, coacher la troupe... Cette situation a mené à une rencontre formelle, juste avant la prochaine pratique, où j'étais seul, face à elles. On m'a fermement rappelé la place de l'interprète et du chorégraphe, directeur artistique, et encore aujourd'hui, mon corps réagit toujours au stress que ces souvenirs créent chez moi \*rires\*. Il aurait mieux fallu que je tourne ma langue sept fois dans ma bouche avant d'avoir sorti ça, mais le mal était fait. Je pense que cette situation a créé une perte de confiance en moi et une peur de prendre plus de place dans la structure qu'était System'A, et à A'Motion de façon plus générale. Était-ce un trop plein de confiance ? Un énième danseur qui commence à prendre la grosse tête et agit irrationnellement ? Je pense que c'est comme cela que j'ai été perçu... Je n'y portais pas grande attention à l'époque, à l'ambiance autour de moi suite à ce moment... Même si je ressentais légèrement un changement. Je m'étais excusé et j'avais expliqué ce que je voulais réellement dire, au-delà de ma maladresse certaine. Revenir sur cette partie de ma vie me fait réaliser le froid que ça a créé malgré tout, entre elles et moi. Les pratiques ont continué suite à cet accroc, sans avoir d'impacts réels de mon point de vue mais est-ce vraiment le cas ? Est-ce que ça n'a pas influencé certaines décisions me concernant par la suite ? Des

propositions de postes... Ou l'absence de propositions ? Il est impossible pour moi d'en être sûr, aujourd'hui. Mais je sens qu'il y a quand même eu un impact suite à ça, un changement dans la relation, même s'il n'est que minime. Ta réputation, en tant que danseur, est tout. Une mauvaise réputation peut signifier la fin de ta carrière, la fin des opportunités qui te sont proposées. J'ai un énorme penchant vers la recherche de perfection, chez moi, même si je suis conscient que c'est un statut impossible à atteindre... Je fais très attention à la façon dont je suis perçu par les autres, car je sais qu'être un « team player » est important dans le monde artistique dans lequel j'évolue... J'ai compris, bien malgré moi, toutes ces choses. Est-ce possible de réellement comprendre que le feu brûle, sans l'avoir touché ? Je ne sais pas... Mais je sais qu'ici, je sais que ça brûle... J'en ressens encore la douleur.

#### 4.4 Assistant d'Andy Michel

J'ai commencé à aller au studio Urban Element Zone (UEZ) afin de me changer un peu les idées, changer d'air... Pourquoi ne pas essayer de prendre des cours dans un autre style ? Je prenais uniquement des cours de dancehall, après mes expériences avec les troupes : j'avais fait plusieurs masterclass avec des danseurs extérieurs, des spectacles, des compétitions, des entraînements en troupe et en studio... Les gens de la communauté de la danse urbaine se retrouvent aux mêmes évènements et j'ai pu en rencontrer certains, malgré mon arrivée récente dans le pays et mon faible réseau professionnel. Parallèlement, j'écoutais énormément de musique hip-hop mais j'étais incapable de danser dessus (à part le crunk et le jerk de mes débuts, mais maintenant, ce qui est dansé, ce n'est plus ça !). Je regardais avec envie les gens participer dans les cyphers, battles et spectacles, tout en chantant les couplets et refrains des musiques qu'ils utilisaient. J'étais un bon public, connaissant toutes les musiques des autres, mais immobile quand elles passaient. Les mouvements dancehall ne semblaient pas se mêler de façon harmonieuse à la musique hip-hop... Pourquoi ne pas s'inscrire à des cours et apprendre le style directement ?

(Précision : Le danseur que je suis aujourd'hui comprend ce qu'il me manquait, à l'époque, pour pouvoir réussir à danser ma danse, sur cette musique. Ce qui me manquait, c'était une méthode d'entraînement afin de d'adapter ma danse à cette nouvelle musique que je voulais dompter... Je n'avais aucune idée de comment faire à l'époque... Mais aujourd'hui, avec mon parcours, environ 5 ans à persévérer, à apprendre, à explorer, je me sens beaucoup plus à l'aise et je me permets de danser sur cette musique... J'y arrive. Un peu... Pas après pas... Maintenant. Mais avant... Ce n'était pas le cas. J'essayais, mais cela ne fonctionnait pas.)

Je réserve ma place au cours de videostyle de Andy Michel et je passe y faire un tour, une fois par semaine. C'est un cours intermédiaire/avancé, approchant la musique de façon commerciale, en rapport à « l'industrie », rappelant les chorégraphies faites pour les concerts, shows d'artistes avec des musiques urbaines populaires. C'est le seul cours que je prends à Urban car c'est celui dont j'aurais pu en tirer le plus, selon moi. Je n'étais jamais dans le cours de dancehall (tous niveaux) qui suivait, car la majeure partie de ma formation était déjà dans ce style, avec les Blazin Twins et System'A. Et pour être honnête ? Je n'avais pas suffisamment d'argent pour prendre tous les cours que je voulais, et cela, même si je le voulais. Un jour, le 7 Septembre 2017, pendant que je rangeais mes affaires pour quitter le studio après le cours de videostyle, Andy Michel me croise et me demande : « Tu fais quoi, là, maintenant ? ». Je lui réponds que je rentre chez moi, sans comprendre réellement où il voulait en venir. « Fais l'échauffement du cours de Dancehall pour moi, s'il-te-plait ! » Je réponds, surpris, que je n'ai pas d'argent et que je ne comptais pas prendre le cours... Même si je fais l'échauffement pour lui, je ne vais pas pouvoir rester, j'ai déjà utilisé l'argent que j'avais de disponible pour le cours d'avant, de videostyle. « Mes assistants ne payent pas ! » dit-il en sortant du studio et en me laissant bouche bée. Assistant ? Il venait de me demander de l'assister pour le cours de dancehall, là ? Comment aurais-je pu me douter que ça allait se terminer comme ça ? Je le connaissais de nom, de réputation mais c'était sans plus... J'imagine qu'il avait entendu parler de moi également, notamment suite à mon évolution au sein du studio A'motion Dance... Mais de là à me demander de l'assister ? Un petit moment de stress en allait mettre la musique et en commençant l'échauffement... C'est une clientèle différente de celle du studio A'motion, une clientèle qui ne me connaît pas et que je ne connais pas non plus. Mais je vais toutefois devoir m'imposer comme une figure d'aide, aux côtés d'Andy Michel. Je n'ai pas le choix. C'est assez incroyable, quand j'y repense : je suis allé prendre un cours de videostyle à UEZ et je suis ressorti assistant du cours de dancehall.

C'est une position super importante à mes yeux, honorifique... Elle n'est pas obligatoire, dans le sens où tous les professeurs ne sont pas obligés d'avoir des assistants, mais si jamais la position existe, elle doit être endossée avec professionnalisme et volonté de bien faire, sur la durée. On est directement responsable, en plus du professeur, de la bonne intégration de notre art chez des personnes qui l'apprécient et souhaitent appartenir à la communauté. Dans les faits, on fait l'échauffement, on supporte le professeur à travers le cours en faisant preuve d'initiative, de proactivité, d'aisance mais ce n'est pas tout ! Mon échauffement était basé sur mon expérience en tant que danseur, mes recherches de mon côté et les nombreux cours que j'avais pris auparavant, étudiant et recopiant les échauffements que j'avais vu et aimé. C'est l'ensemble de mes connaissances de l'époque qui m'a permis de passer cette étape, sans

trop de problèmes. J'ai mis une des nouvelles musiques de l'époque et j'ai fait des mouvements récents également (d'où l'intérêt de toujours rester à jour, toujours être prêt ! On ne sait jamais ce qui peut arriver... D'où l'existence d'une phrase dans la communauté hip-hop, « If you stay ready, you don't have to get ready ! »), afin que les gens commencent à entrer doucement dans la dynamique dancehall : on commence par une posture, une façon de bouger son corps, les explications des mouvements durant l'échauffement, qui plus tard, vont réapparaître dans la chorégraphie. C'est à ce moment-là qu'on peut faire découvrir les musiques et les steps les plus récents, c'est un évènement important du cours, selon moi. J'ai pu, par la suite, mettre en avant des musiques guadeloupéennes et 97 plus généralement, j'avais carte blanche pour l'échauffement donc je mettais en avant ce que je voulais ou ce qu'Andy voulait que je mette en avant, si jamais il y avait quelque chose de spécifique (comme un step qui apparaîtra forcément dans la chorégraphie qu'il avait créé cette journée). En étant assistant, il faut maîtriser le style dans son corps et dans sa tête, simultanément, afin d'être un support au professeur et de pouvoir expliquer les mouvements, grâce aux mots, et les transmettre sans accroc aux autres. Comment bien transmettre si tu ne connais pas les éléments que tu dois transmettre ? Ou alors, que tu ne connais qu'en surface ? Comment bien transmettre si tu ne sais que faire les mouvements... Sans pouvoir les expliquer ?

La maîtrise vient de ta pratique, mais aussi de ce à quoi tu t'exposes : les cours où tu as directement appris des acteurs du milieu, au niveau local, mais aussi international. Être un bon danseur est une chose, un bon professeur, une autre. Ces éléments ne vont pas forcément de pair : c'est une des raisons pour laquelle il est difficile de mettre en place des règles claires dans le milieu urbain, pour déterminer le statut de quelqu'un. Qu'est-ce qui légitime une personne, lui indiquant qu'elle peut enseigner ? Sa vision d'elle-même ? La vision des autres ? Même ceux qui sont novices dans le style ? Ceux qui n'y connaissent rien ? Comment se situer ? Au Canada, c'est un peu plus compliqué... Il n'y a pas grand nombre de danseurs dancehall. J'ai pu apprendre grâce aux venues de professeurs internationaux dans le cadre d'évènements organisés par le studio A'Motion (Dance Connection et autres workshops avec des professeurs extérieurs), mais aussi grâce à Internet et les réseaux sociaux, où tu peux directement apprendre des acteurs centraux grâce au contenu qu'ils postent sur leur page respective. Les Blazin Twins ont été ma première source d'apprentissage pour le dancehall au Canada et après, j'ai continué avec des danseurs de ma génération, placés en situation d'enseignement, comme Crescendo (anciennement appelé Tenka), par exemple. Lui, il part souvent en voyage dans d'autres pays, où se déroulent des évènements avec des acteurs internationaux et ses cours sont toujours une grande source d'apprentissage pour moi, encore aujourd'hui. Ne pouvant pas le faire moi-même dû à ma situation financière, où j'en suis dans mes études, dans ma vie

personnelle, je ne peux pas partir... Donc j'apprends de lui et des autres, qui ont la chance de pouvoir ouvrir leurs horizons.

Assister, c'est une preuve que les efforts que tu fais payent car quelqu'un d'établi dans le milieu reconnaît ton travail, ton implication, mais c'est aussi une perche tendue, un encouragement, t'invitant à continuer dans cette direction pour, à ton tour, un jour, devenir professeur à part entière. C'est la création d'une certaine filiation, mine de rien, grâce au travail complémentaire effectué lors des cours, aux côtés du professeur. C'est un passage de flambeau. Une sorte de promotion, une porte d'entrée dans une certaine formation informelle. On est censé être capable de reproduire la chorégraphie du jour avec un assez bon niveau... Tu es censé être une personne sur laquelle les élèves peuvent s'appuyer pour faire leurs premiers pas dans la communauté du style de danse, grâce au cours en question. Quel est l'intérêt d'avoir un assistant qui reproduit moins bien la chorégraphie que les élèves ? Qui ne connaît pas la matière ? Je parle ici de la connaissance utilisée afin de créer un échauffement authentique, cohérent et efficace mais cette connaissance est aussi à prendre en compte quand on considère le métier de danseur en général : être danseur, c'est vaste, mais l'authenticité doit rester au centre de la pratique, selon moi. En créant une chorégraphie pour un projet par exemple, il faut utiliser les éléments en rapport avec la production en question. Si le message de la personne est non violent par exemple, utiliser des 'gun steps' peut sembler déplacé, même si chorégraphiquement, le mouvement aurait sa place dans la création. Le milieu dancehall a de nombreuses règles comme celle-ci, des codes à connaître afin d'évoluer dans le milieu de la meilleure façon possible, sans accrocs. À mes yeux, quand tu es danseur, tu es limite un « ambassadeur culturel » : chaque personne à sa définition de ce qu'est un danseur, bien sûr, mais moi, je suis catégorique. En étant danseur, tu es tout en même temps : bien sûr, tu es l'interprète, celui qui va faire le mouvement lors de la performance. Mais tu es aussi celui qui a les connaissances, à la fois sur les mouvements et leur significations, origines, sur la musique car tu en écoutes énormément de façon générale, durant ta pratique et tes recherches. Tu comprends ce que le chanteur exprime et tu le traduis en mouvement qui correspondent, qui respectent les codes, les règles existantes. Je ne suis pas jamaïcain mais certaines personnes me voient et pensent « dancehall » directement : j'aime penser que c'est parce qu'ils reconnaissent la passion et mon envie de bien faire les choses, de promouvoir cette culture car elle est riche, la promouvoir sans pour autant agir comme si elle était à mon service.

Figure 4.14 [Photographie prise quelques jours avant le concert de Chronixx à Montréal, Canada]



Au contraire ! C'est moi qui suis à son service. Je suis l'outil de la culture dancehall car je suis tombé amoureux d'elle et la culture urbaine en général, englobant d'autres tendances. J'ai une responsabilité par rapport à cette culture, montrer les bonnes choses tout en restant intéressant sur le plan créatif, sans pour autant stagner, faire ce que les anciens ont déjà fait, le tout en restant moi-même. Qu'importe la direction artistique, je trouve qu'en étant danseur, on a un certain poids sur les épaules, une pression pour bien faire. Et certains danseurs ne s'en préoccupent pas. Ce n'est pas ce qui compte pour eux et ils le font comprendre, frôlant parfois avec l'illégitimité, à mes yeux. Ma position est personnelle, bien sûr, mais l'exprimer ici montre les débats idéologiques qui déchirent parfois les communautés de danses urbaines.

Qui peut faire quoi ? Comment pouvons-nous jauger les personnes évoluant dans la communauté ? Les réguler ? Être sûr que les personnes à des positions importantes sont les plus compétentes ? Nous sommes clairement des ambassadeurs culturels, qu'on le veuille ou pas. Il est impensable pour moi de pratiquer une danse et de ne pas vouloir mettre en avant positivement la culture, le plus exactement possible. S'il y a des personnes qui me voient et associent automatiquement le mot « dancehall » à ma présence, c'est que ma position est lourde d'attentes. Je me dois de faire honneur à cette situation en renvoyant toujours le maximum de ce que je peux renvoyer, indiquer la bonne direction si je le peux ou référer les gens aux acteurs originels, si je n'ai pas les connaissances nécessaires pour les aider. C'est un espace d'humilité plus qu'autre chose. J'apporte ma pierre à l'immense édifice qu'est le dancehall et je me dois d'être exemplaire si je veux que le style se développe et perdure dans le temps, ici, au Canada. Comment construire un mur solide si les briques qui le composent sont fragiles ? C'est impensable ! Voilà pourquoi il est impossible pour moi d'avoir des personnes insuffisamment instruites pour transmettre la danse. Il y a des gens qui ne comprennent pas ce point et c'est là que les frictions apparaissent dans les communautés (surtout hors des terres ayant créées la culture, comme ici). Il y a de nombreuses personnes qui évoluent au sein de la communauté en général et il n'y a aucune façon de réguler qui fait quoi. Tout le monde peut donner des cours aujourd'hui. Il suffit de créer un flyer et le poster sur les réseaux sociaux... Mais cela ne suffit pas, pour avoir un bon cours. Un cours efficace. Pertinent. Ce sont des débats idéologiques importants, des discussions à avoir dans les communautés, même si la régulation des personnes est extrêmement compliquée, et encore pire maintenant, en ajoutant l'impact des réseaux sociaux.

Les règles et les mœurs changent, aussi... Et il faut pouvoir suivre les évolutions. L'exemple des hommes ne pouvant pas réaliser de mouvements 'dancehall gyal' par exemple. C'est une situation que j'ai vu énormément à Montréal. Je n'y avais jamais pensé, en Guadeloupe... Les mentalités tendent à changer, avec le temps, mais avant, jamais je n'avais vu quelqu'un remettre en cause le fait de pouvoir, en tant qu'homme, faire du 'dancehall gyal'. Ce sont peut-être les changements avec le temps. Ou alors les différences de mentalités en fonction des pays... J'ai entendu des personnes évoquer l'obsolescence du terme 'dancehall gyal' ! Est-ce toujours quelque chose de pertinent, le terme 'dancehall gyal', quand on voit l'avancée des droits des personnes LGBTQ+ et les débats sur l'homophobie ? Est-ce que l'on devrait continuer de faire des séparations genrées sur ce que peuvent faire les personnes ? Ces situations sont complexes et difficiles à démêler pour les pratiquants... En tant qu'assistant, on vient directement se placer à cette rencontre des individus et de la culture, aidant à son adoption par une plus grande masse, qui n'a

pas le même background, les mêmes expériences, la même vision de la vie... Comment ne pas comprendre que cette position est importante ?

Assister Andy Michel était assez particulier et je ne m'attendais pas à avoir une telle expérience : il est partout à la fois ! Il fait énormément de choses sur différents fronts, ce qui le rend difficile à voir, avant les cours, afin qu'il t'apprenne les chorégraphies, en amont. Je pensais, naïvement, que tous les professeurs voyaient leurs assistants AVANT les cours, pour passer à travers la matière, afin qu'ils soient prêts pour aider les autres, au moment T. Mais avec Andy, c'était différent ! \*rires\*. Il fallait être en mesure de capter la chorégraphie sur le moment et aider les autres élèves, alors que j'étais dans la même situation qu'eux, en plein apprentissage ! Ça te force à absorber l'information rapidement car tu es sous le feu des questionnements des élèves et tu te dois de bien faire, d'aider le professeur du mieux que possible (en répondant à des questions à sa place s'il est occupé, de l'autre côté du studio, précisant des nuances, reprenant certaines parties de la chorégraphie avec ceux qui ont plus de mal, répondant aux questions sur le nom des steps, etc...). Tous les jours où tu es au studio, c'est un peu comme un crash test, ça passe ou ça casse ! Mais en tant que professionnel, tu ne peux pas te permettre que ça casse \*rires\*. Tu arrives, on lâche la chorégraphie et tu dois la comprendre suffisamment pour pouvoir l'expliquer à d'autres... Parfois, je devais créer sur le tas, à la demande d'Andy, ou alors aider à remplacer une partie qui ne fonctionnait pas comme il le voulait, amenant aussi un côté créatif pour moi...

Avec le recul, je réalise à quel point cette position m'a été bénéfique car c'est la vie de danseur, après tout ! Tu ne sais jamais quand est-ce que l'on t'appellera pour des contrats ou alors si un danseur engagé s'est blessé et que tu dois le remplacer, tu ne sais jamais combien de temps tu auras pour intégrer toutes les chorégraphies, avant la prestation... Dans ce milieu, l'imprévu est omniprésent.. Apprendre rapidement est une compétence clé, également, au niveau professionnel. Même si ce n'était pas clairement énoncé par lui et que j'étais inconfortable pendant une longue période au début, je vois aujourd'hui les bénéfices qui sont nés de cette situation. J'ai pu continuer ma formation en videostyle car assister me permettait de profiter gratuitement d'autres cours donnés par Andy Michel.

Ça m'a également donné une certaine place dans la scène urbaine... Il y a une différence de statut, les personnes te considèrent différemment après ce genre d'expérience. Je suis arrivé à Montréal et je ne connaissais personne du milieu. J'ai commencé à apparaître ici et là, avec les expériences à A'Motion mais considérant la position du dancehall sur le territoire, les connexions avec les autres danseurs d'autres

styles étaient restreintes. Après avoir été assistant, j'ai remarqué une différence dans la façon dont les gens me traitaient, surtout ceux qui étaient en dehors de la communauté dancehall. Je pense aussi que c'est dû au fait que j'assistais Andy ! \*rires\*. De par sa position dans l'environnement local, il a légitimé ma place, même si c'est exactement ce que je faisais auparavant avec A'Motion. Je pense que c'est un schéma qui est souvent apparu dans l'histoire de la danse urbaine, un peu la façon de faire pour un nouveau danseur, qui veut faire sa place... De base, tu prends les cours d'une personne, tu évolues, tu commences à te faire un nom dans son cours et dans la communauté en parallèle, avec ta présence dans des événements. Puis tu montes en échelon, tu passes assistant ou professeur. Tu mets en place tes propres choses, ton propre groupe, tes propres cours, tes propres événements... Il faut à la fois faire ses preuves devant ses pairs, mais aussi devant la foule, sans oublier les personnes qui sont « au-dessus », les anciens, ceux qui étaient là avant toi, ceux qui ont l'expérience, ceux qui ont évolué dans la communauté en amont. Pour moi, quand on est danseur, on occupe toutes les positions en même temps : il y a un certain bagage que l'on transporte avec nous à chaque prestation ou apparition et il faut faire honneur à ce bagage-là du mieux que possible.

Je ne sais pas comment placer Andy Michel dans l'écosystème de la danse urbaine montréalaise mais je suis certain qu'il a une place particulièrement importante. Je le sais aujourd'hui, car j'ai participé à de nombreux projets réunissant différents danseurs de plusieurs studios différents, plusieurs styles, sous un seul et même projet. Il est un des seuls à pouvoir faire un appel et avoir la majeure partie des gens répondant présents, un peu comme les Avengers ! « Avengers ! Assemble ! » \*rires\*. Je sais également qu'il a participé à l'histoire du studio UEZ, comme d'autres danseurs de sa génération, des noms connus à Montréal, mais l'étendue de leur réputation m'échappe encore, considérant mon arrivée récente sur le territoire. Je reste encore relativement nouveau dans la scène et j'ai du mal à comprendre l'étendue de son importance. Toutefois, on peut quand même reconnaître l'influence de quelqu'un avec plusieurs éléments : tout d'abord, Andy Michel semble être extrêmement bien reçu par tous les membres de la communauté. Les gens le connaissent, ils sont souvent contents de le voir et partent dans des « inside jokes » ou des situations anecdotiques que je ne connais ou ne comprend pas, suite à sa longévité dans le milieu... Ils savent qui il est. Une des premières fois où j'ai entendu parler de lui était suite à une invitation de Crescendo à aller voir le spectacle de danse « Articien », organisé par lui. C'était en 2015, peu après mon arrivée au Canada et c'est également là où j'ai pu voir les Blazin Twins pour la première fois, en vrai ! C'était la 5ème édition de l'événement en 2015... Et il se déroulait déjà au Club Soda, salle importante de Montréal, au centre-ville, au coin Sainte-Catherine/Saint Laurent ! Dans cette édition, il y avait des

danseurs de Montréal, mais aussi de Toronto... C'était la première fois que je regardais un spectacle de danse de cette importance, les différences de styles, de chorégraphies, les vêtements et les lumières... Je sais qu'il a une connaissance de plusieurs styles de danse, notamment le dancehall, car j'ai pu tomber sur des vidéos sur YouTube où il performe dans ce style bien avant que j'arrive à Montréal, vers le début des années 2000. Le fait qu'il me prenne sous son aile, en tant qu'assistant m'a permis de grandir en tant que danseur, mais ce n'était que le début.

#### 4.5 Le Programme

« Tu connais le Programme ? Il y a les auditions pour la troisième édition bientôt ! » me lance Andy Michel, un jour après son cours. Oui, je connaissais vaguement... J'avais déjà vu certains posts ici et là sur les réseaux sociaux, j'avais déjà vu certaines prestations mais je ne savais pas réellement ce que c'était, dans les détails. Et Andy Michel m'en parlait maintenant. Je n'avais jamais pensé à rejoindre un tel programme. C'était un programme pour préparer des danseurs à l'industrie... Plus hip-hop ou commercial. Pourquoi un danseur comme moi, de dancehall, allait entrer dans un tel programme d'entraînement ? Est-ce que ça allait m'apprendre des choses ? Andy Michel pensait que ça allait nous faire grandir, il m'a demandé d'en parler à Crescendo et Gknow, des membres qui étaient avec moi dans System'A et sAme. Certains membres de System'A étaient déjà passés dans les précédentes auditions... Avec les gars, on se demandait si ça valait le coup de le faire, considérant notre background et le type de formation que c'était. Elle était présentée de la façon suivante sur les flyers de promotion : « Une formation complète et soutenue pour des danseurs de différents parcours, des street dancers aux danseurs commerciaux. Un travail rigoureux et exigeant pour préparer les danseurs à intégrer le marché du travail qu'est la scène professionnelle. Le programme se veut comme une première étape vers le milieu professionnel ». Pourquoi ne pas essayer alors ? Nous n'avons rien à perdre... Nous étions tous les trois partants !

Malheureusement, au moment des auditions, je n'ai pas pu être présent... J'étais de retour en Guadeloupe, en 2017, pour passer mon permis de conduire... « Tu devrais en parler avec Andy ? » me disait Gknow, inquiet de voir que je ne pourrais pas participer malgré notre envie de le faire, tous les trois. On avait développé des liens forts, depuis System'A, en passant ensuite par sAme, et maintenant, après le petit moment de pause où chacun faisait des choses de son côté, ça aurait été le retour où l'on danse tous ensemble. J'ai contacté Andy Michel avant les auditions, pour lui dire que je ne pourrais pas être là, lui expliquer la situation... « T'inquiète » me répond-t'il. « T'inquiète » ? Mais comment dois-je comprendre cette réponse ? Mais c'est la façon de fonctionner d'Andy Michel... Il vaut mieux bouger avec le flow... Je

continuais mes activités en me disant que, tant pis, ça sera pour la prochaine fois... Je vais continuer à m'entraîner avec les cours et si jamais mes amis me disent que la formation est vraiment pertinente, je la ferai la prochaine fois, juste après mon retour.

Sur nos réseaux sociaux, ils m'ont fait un retour des auditions... Ils ont trouvé ça dur ! La salle était pleine de danseurs hip-hop, commerciaux... Et eux étaient là, danseurs d'afro ou dancehall... Il rigolait eux-mêmes de la situation, la prenant avec légèreté en disant que de toute façon, ils ont fait leur possible et qu'advienne que pourra. Je rongais mon frein de mon côté, sans l'exprimer clairement, déçu de voir que je n'avais pas pu participer... Peu de temps après, ils ont reçu les résultats par e-mail... Ils étaient pris pour la 3ème édition du Programme ! Et moi ? J'étais pris aussi ! J'ai aussi reçu l'e-mail de sélection, comme si j'avais moi aussi passé les auditions, ce qui n'était pas le cas... Une nouvelle main tendue d'Andy Michel, me tirant pour continuer mon apprentissage et me plonger plus profondément dans ce hobby devenu si important dans ma vie.

À mon retour, j'ai pu commencer les entraînements avec le reste de la cohorte. Dans la salle, des têtes que j'avais déjà vues aux différents cours d'Andy Michel ou d'autres professeurs, dans des performances à des shows, des compétitions... Des gens forts. Je le savais. J'en avais déjà été témoin. Avec Crescendo et Gknow, nous étions les seuls danseurs afro ou dancehall... Nous étions déjà proches mais cette expérience nous a rapproché encore plus.

Durant le programme, nous avons utilisé plusieurs studios de l'écosystème montréalais, me permettant de découvrir d'autres endroits... Le studio Tripoli Inc., le studio Rebelles et Vagabonds, le studio communautaire X-Art... J'ai découvert aussi différentes méthodes de travail, d'exploration de mon art, d'exploration avec les autres à travers la danse... C'était hautement désagréable car super différent de ma façon de travailler habituelle. Évoluer dans un milieu et voir tout le monde bien performer, connaître déjà ce que l'on va faire... Pendant que toi, tu découvres, c'est hautement déstabilisant... Surtout considérant l'idée que tu as dans ta tête, celle où tu penses que tu as déjà un certain niveau. Du travail au sol comme des b-boys... De l'exploration corporelle comme les danseurs contemporains... Avec les gars, on se supportait mutuellement. « Si c'est dur pour moi, c'est sûr que c'est dur pour eux » ... On se parlait après les séances, on se donnait des conseils, on s'aidait. C'est une des choses m'ayant le plus impacté durant ce programme, ce qui a renforcé encore plus nos relations. Durant le programme, énormément de travail sur la technique, mais aussi sur la réflexion autour : on avait des exercices pour stimuler cette réflexion,

comme la conception de vision boards (Quels sont tes buts dans la danse ? Où est-ce que tu te vois dans le futur ? Qui tu seras ? Qu'est-ce que tu feras ?) les demandes sur qui sont nos inspirations et pourquoi (Quelles sont les qualités importantes pour toi dans ta pratique ? Où vois-tu la preuve de leur utilisation ?). On a appris des choses sur le professionnalisme d'un danseur, la confection d'un CV, etc...

Un des moments vraiment marquants pour moi était la simulation d'auditions, un des exercices que les organisateurs avaient mis en place pour nous pousser dans nos débuts dans le milieu : deux « fausses » auditions étaient organisées à quelques heures d'intervalle. L'une pour Beyoncé et l'autre pour Chris Brown. Le but ? Être pris dans les auditions, bien sûr ! On devait s'organiser cette journée là pour passer les deux auditions et donner le meilleur de soi-même. Pourquoi deux auditions ? Pour créer le stress, montrer que parfois, plusieurs choses se passent en même temps... Et tu dois les affronter avec le meilleur de toi même à chaque fois. Tu dois gérer ton déplacement, ton mindset, ton arrivée, la rétention d'informations pour chaque chorégraphie, la pression... J'ai vraiment aimé ce moment. Je rêve de pouvoir vivre ces situations-là, pour de vrai. Aller aux auditions d'artistes que j'aime, sentir la pression dans la salle et me donner au maximum afin d'être pris. Ma première audition était celle de Beyoncé, à Tripoli... Une chorégraphie sensuelle, vraiment pas mon fort... Juste le temps de prendre le métro, traverser la ville pour aller au studio UEZ et j'étais à l'audition de Chris Brown, un peu plus le style que j'apprécie, que j'écoute. La chorégraphie était sur Run It, un de ces plus grands hits. Je le sentais bien ! L'audition se passe... Ils font les passages de groupe, pour faire les sélections... Je suis appelé dans le dernier groupe. Devant moi, les « juges » de l'audition, impassibles. La musique commence et je vois les regards se tourner à l'opposé de moi... Personne ne me regarde, tous les regards sont tournés vers d'autres danseurs masculins, que je savais ayant un meilleur niveau que moi sur ce type de chorégraphie... Le temps passe et je continue de sentir l'attention s'éloigner de moi, étant dans le côté extrême gauche... La chorégraphie se termine par une petite section de freestyle, afin que les danseurs puissent montrer leur personnalité en dehors de la chorégraphie... Je lève les yeux et là encore, personne ne me regarde. Par égo, je fais un backflip. Le bruit de mon atterrissage, sûrement, fait que toutes les têtes des juges se tournent vers moi, incrédules. Je sors... Frustré...

« Pour les auditions de Beyoncé, nous n'arrivons pas à choisir. Pouvons-nous revoir danseur A, danseur B, Gknow, Adrien... » Attends... Quoi ? Je dois refaire la chorégraphie de l'audition de Beyoncé, que j'ai apprise plus tôt, avant de venir ici faire les auditions de Chris Brown ? Mon esprit était vide. Je ne me rappelais absolument plus la chorégraphie... Je l'avais vraiment apprise et jetée dans la corbeille de ma

mémoire... À quoi bon la retenir ? L'audition était finie et je n'avais pas bien performé, en plus... Je me suis levé, à contrecœur, cherchant du support dans les yeux de Gknow, tout aussi perdu que moi... Ce passage était extrêmement difficile. Des blancs de mémoire à chaque compte de huit, je suis retourné à ma place la tête basse...

Les résultats pour l'audition de Beyoncé ont été donnés et je n'ai pas été pris... Je le savais déjà, encore plus après ce dernier passage catastrophique. Pour les auditions de Chris Brown, je n'écoutais que d'une oreille, persuadé que je n'allais pas être pris. « Adrien... et Danseur X ! Félicitations aux personnes sélectionnées ! » Quoi ? J'ai été pris ? Encore aujourd'hui, je ne comprends pas ce qui s'est passé ici... Mais cela me conforte dans deux choses : la première est que l'on ne sait jamais ce que les juges veulent. Il faut juste donner le meilleur de soi-même à chaque instant et ne pas hésiter à mettre la barre très haute (avec des acrobaties, par exemple). Cette industrie est hyper compétitive... Et il faut s'y faire. La deuxième chose que je retiens est quelque chose que j'ai déjà dit plus haut... « Stay ready so you don't have to get ready ». L'audition de Beyoncé a été réellement complexe, dans le type de musique, type de chorégraphie, mon attitude après l'audition m'empêchant de me ressaisir et profiter pleinement de ma deuxième chance... J'ai eu une deuxième chance d'être sélectionné mais je ne l'ai pas saisie. Si j'ai été appelé, c'est que j'étais parmi ceux qui pouvaient réussir. En étant pas préparé à toutes les éventualités, en me rabaissant dès le début devant ce type de danse différente de ce que je faisais habituellement, je suis passé à côté d'une opportunité... Ce genre de faute ne pardonne pas, dans une carrière professionnelle. Il faut tout prendre. Être prêt à tout moment. C'est juste le jeu. Et on accepte d'y jouer par passion.

Le show du Programme est un autre moment important de cette formation.

Figure 4.15 [Flyer de promotion du show du Programme 3, Montréal]

**THE LE PROGRAMME**

**14 JAN 2018 20H**

**32 DANSEURS** de différents styles **UNE FORMATION INTENSIVE**  
et un travail acharné pour vous offrir un spectacle de danse.  
Chorégraphe & Directeur Artistique Andy Michels S.

**25\$** Prix à la porte 30\$  
Ouvertures des portes: 19H

**Billets en vente maintenant**

\* Urban-Element Zone  
7347 st-hubert / (438) 878-7080  
\*En ligne : <https://www.eventbrite.ca>

**Contact:**  
(514) 668-6747 ou (514) 882-4943 ou (514) 638-6681

**Infos :**  
[www.andy-michels.com](http://www.andy-michels.com) / [info@articien.com](mailto:info@articien.com)  
(514) 668-6747 ou (514) 882-4943 ou (514) 638-6681

**Salle Sylvain Lelièvre**  
Collège de Maisonneuve  
3800 Sherbrooke Est,  
Montréal QC H1x 2A2

Photo: Chad Lavoie

C'est un show nous mettant à l'honneur, nous présentant au public comme de nouvelles personnes aptes à entrer sérieusement sur la scène. Avec sa renommée, Andy Michel a deux shows importants, généralement. Le show du Programme, montrant la nouvelle génération de danseurs qu'il a intégré à son programme et Articien. Les deux shows sont généralement bien supportés par la communauté, qui répond toujours présent. Avec ce show, mon premier shooting photo professionnel... Vraiment l'ensemble de l'expérience d'un danseur professionnel.

Les répétitions étaient dures, longues, stressantes... On passait encore une fois dans tous les studios, Tripoli, Rebelles et Vagabonds, X-Art... Le stress, la gestion de son emploi du temps avec le travail pour

faire de l'argent et vivre, l'école, ce pourquoi je suis venu au Canada, l'envie d'abandonner le projet, de demander à se faire couper de certaines pièces car un show d'une heure, c'est trop... Autant de choses essentielles à comprendre. Que je suis content d'avoir comprises à ce moment-là. Me permettant de préciser ma compréhension du métier, dans une certaine mesure...

#### 4.6 Le Programme : All Stars

Andy Michel m'avait déjà approché pour me parler de son idée du Programme All Stars, ce rassemblement de plusieurs individus venant des différents programmes ayant eu lieu dans le passé: « Un groupe d'individus hétéroclites provenant de 3 générations du programme unis pour incarner une expérience nouvelle ». Il en parlait pour nous tenir informer, nous indiquer que si on le voulait bien, l'aventure pouvait continuer pour nous, avec une nouvelle expérience. J'en parlais avec Gknow et Crescendo, mais j'avais l'air d'être le seul à vouloir continuer sur cette lancée. Les autres souhaitaient poursuivre d'autres chemins, que ce soit dans l'enseignement ou dans la formation, mais avec d'autres mentors, d'autres façons de faire. Peut-être qu'ils n'avaient pas tiré les mêmes bénéfices que moi de la formation... Je suis le seul appréciant autant la musique hip-hop, commerciale aussi, voulant m'exprimer dessus, danser les rythmes et les mots donc peut-être qu'ils ne se trouvaient pas suffisamment intéressés pour continuer l'aventure, après le Programme 3. Si dans l'aventure du Programme 3, j'avais le support d'autres danseurs utilisant les mêmes styles que moi, Crescendo et Gknow, créant une certaine solidarité, une certaine accroche quand tout semblait trop dur, le Programme All Stars allait être quelque chose où j'allais être le seul danseur dancehall... Mais pourquoi ne pas tenter malgré tout ? Malheureusement, j'ai dû quitter le pays en 2018 à cause de problèmes de papiers d'immigration... Quel étudiant étranger n'a jamais eu de problème avec l'immigration canadienne ? \*rires\* Dans mon cas, mon passeport a expiré sans que je ne le remarque, m'empêchant de renouveler mon statut d'étudiant à temps... J'ai tenté par tous les moyens de recevoir un passeport suffisamment tôt pour rester mais il était déjà trop tard...

« Vous devez quitter le pays le plus rapidement possible. » indiquait la lettre du gouvernement, que je venais de recevoir. En recevant ce genre de nouvelles, tout semble s'arrêter. On a l'impression que le monde ne tourne plus et d'innombrables questions se bousculent dans ton esprit : « Est-ce que je vais pouvoir revenir ? Vais-je pouvoir terminer mes études ? Est-ce que cette situation aura un impact sur mon dossier d'immigration, m'empêchant de revenir dans le futur ? Est-ce que j'ai fait tout ça pour rien ? Comment je vais expliquer ça à mes parents ? Comment vais-je faire pour mon appartement ? Je dois trouver quelqu'un pour sous-louer, non ? » L'inquiétude, le stress, la pression, tout te tombe sur les

épaules en même temps... Et tu dois t'organiser rapidement ! « Est-ce que j'ai une date limite pour quitter ? Est-ce que la police viendra me chercher ? Comment je vais faire avec le travail, est-ce que je vais perdre mon emploi définitivement ? » Il faut trouver des solutions, trouver comment fonctionner et se tirer de cette mauvaise passe. Toutes les sources d'informations sont bonnes : Internet, les blogs, les forums sur les réseaux sociaux, le service d'aide aux étrangers de l'UQAM... Des prises de rendez-vous, des aller-retours, des échanges avec les parents par message et appels... Une solution semble se profiler. Quitter le pays rapidement, passer par la France où les délais d'obtention des documents sont moins longs qu'en Guadeloupe, pour ne pas perdre du temps d'études... Est-ce vraiment possible ? En parlant de ma situation à des amis proches, à Paris, ils proposent de m'héberger le temps qu'il faudra. Ça devrait être possible... C'est en plein Paris, dans un petit appartement mais c'est mieux que d'aller en Guadeloupe et perdre plus de temps, non ? J'en parle avec mes parents, on pèse le pour et le contre... Et finalement, je fais les démarches nécessaires... J'annule ma session actuelle et la suivante en faisant deux demandes d'absence (Hiver et Été 2018), je trouve une sous-locataire en un temps record grâce aux réseaux sociaux et j'achète un billet pour aller à Paris. Un aller simple... La danse n'était absolument pas parmi la liste des choses qui se bouscuaient dans ma tête à ce moment : ma présence sur le territoire canadien est due à mon statut d'étudiant... Et je souhaite quand même terminer ce diplôme ? Autant d'investissements en temps, en argent (de mon côté comme de celui de mes parents), en travail... Pour rien ?

J'en ai parlé aux membres de la communauté qui étaient proches de moi... Andy Michel surtout :

« - J'ai perdu mon assistant... Yo, trouve une solution !

-Désolé, même moi, ça me fait ch\*er... Je ne pourrais pas faire Articien. J'ai tout essayé, j'abandonne. »

(échange Messenger du 25 Avril 2018).

Manquer Articien voulait dire manquer plusieurs pièces où j'aurais pu danser... N'importe quelle pièce où Andy Michel aurait voulu m'engager par exemple... Celle avec la team AMS (des danseurs de styles multiples avec qui il a l'habitude de travailler, en étroite collaboration pour des projets ponctuels) ou encore avec Black Royalty (la compagnie sous la direction artistique d'Andy Michel, mettant en avant les styles des populations noires comme l'afro, le dancehall mais pas uniquement. Il y a aussi des membres faisant du krump, du whacking, du voguing etc...) ou encore des pièces avec d'autres chorégraphes, ou

j'aurais pu avoir ma place, comme des pièces dancehall des Blazin Twins. Je manquais des cours, des projets vidéos...

« - Bon voyage my brother ! Already missing you !

- Je te tiens au courant du renouvellement et de mes dates de retour !

- C'est mieux que je te vois dans toutes les vidéos de danse tournées en France !

-Mais je ne connais même pas les gens là-bas ! » \*rires\*

(échange Messenger du 16 Mai 2018 avec Andy Michel).

Le 23 Juin 2018, je reçois une image par Messenger, expliquant la démarche à suivre pour passer les auditions, afin d'être pris pour le Programme All Stars, visant à créer une pièce unique d'une heure. Il n'y avait pas plus d'informations mais je savais que je voulais le faire. J'étais en France, sans date de retour mais la chance m'était tout de même accordée alors pourquoi ne pas essayer ? Il fallait envoyer une vidéo d'un maximum de 3 minutes, où l'on répondait à 6 questions : « 1) Pourquoi devrais tu être choisi ? 2) Ton expérience depuis que tu as terminé ton programme respectif ? 3) Es-tu prêt à donner ton 100% en relevant tous les défis ? 4) Trois de tes qualités et trois de tes défauts ? 5) Que devras-tu travailler comme défaut si tu es choisi ? 6) Si tu étais un rôle/personnage, quel serait ton nom et tes caractéristiques ? »

C'est tout ? Cela me semblait bien facile... Comment vont-ils départager les personnes, avec ce genre de questions ? Est-ce suffisant ? Je n'en croyais pas mes yeux... J'avais sûrement manqué quelque chose. Je confirmais avec Andy Michel, en réponse à l'envoi du document :

« - Il faut juste répondre aux questions ? Ou danser ? J'allais danser.

-Yup. Juste parler. »

C'est tout ? J'étais dubitatif. Comment sélectionner des danseurs avec des questions uniquement ? Je savais qu'il nous connaissait tous, qu'il connaissait nos capacités, nos styles mais est-ce suffisant pour des auditions ? Je me suis dit que ça allait être facile s'il suffisait de se vendre par vidéo... Il est facile de trouver

quoi dire pour être accepté, on peut se préparer, bien formuler les choses pour être vu sous un beau jour... Je bouclais le tout en quelques minutes, sans préparation, directement dans le salon de mon ami qui m'hébergeais. « Dis-moi pourquoi tu as postulé pour le All Stars ? » me demanda Andy Michel, personnellement, en privé sur Messenger. Mes réponses étaient déjà toutes trouvées : pour représenter le dancehall dans un premier temps, pour continuer mon apprentissage ensuite, dans d'autres styles, en continuité avec la formation du Programme 3 auquel j'avais participé précédemment et aussi, car c'est un peu « the place to be » pour chaque danseur du programme à mes yeux, c'est un marqueur de qualité, de potentiel, de niveau. « D'accord, mais toi, tu veux faire quoi ? Tu veux entraîner quoi ? Ça va être beaucoup de hip-hop et de travail de recherche sur le mouvement, ça va demander que tu pratiques autre chose que le dancehall, tu vas expérimenter vraiment autre chose. Moi, je crois en toi ! Mais je trouve que tu t'entraînes juste dans une seule chose, ce n'est pas mauvais mais si tu veux plus, tu dois doubler ton travail. » Ça ne me faisait pas peur. J'étais justement là pour ça, pour m'améliorer dans mes mouvements, dans mon interprétation, afin de devenir un meilleur danseur. C'est exactement le type d'entraînement que je voulais suivre, surtout considérant le fait que j'avais commencé à danser sérieusement tardivement. Je balayais d'une réponse les inquiétudes d'Andy. J'étais là pour ça et j'étais prêt à travailler pour.

Le 20 Août 2018, j'ai reçu la réponse à mon audition : « Si tu reçois ce message, c'est parce-que tu as été sélectionné pour faire partie du Programme All Stars [...] Ceci n'est pas qu'un simple training. Cette formation te permettra de travailler sur ta propre personne et d'évoluer en tant que danseur. Le niveau est donc plus élevé que lorsque tu faisais le Programme [...] la sélection a été faite de façon minutieuse et le déroulement devra se faire fluidement au courant des prochaines semaines. C'est gratuit ! », message accompagné d'une image indiquant « Congratulations, your hard work and determination paid off. Looking forward to seeing you on the 1st day of the training which is September 9th 2018 ». Je confirmais rapidement le tout. Ma situation avec l'immigration s'arrangeait et si tout allait bien, j'allais être de retour à Montréal pour Septembre... Pour le trimestre d'Automne, à l'Université et pour les entraînements du Programme All Stars. Andy Michel appuyait sur ces précédents messages :

« - Mais ça va être du travail ! Le plus challenging de ta vie, en danse !

- C'est d'accord pour moi... C'est pour ça qu'on est là ».

L'objectif était clair et droit devant nous : une performance du Programme All Stars au show du Programme, comme avec le Programme 3, pour moi, l'an passé. Cette fois-ci, ce qu'Andy visait, c'était une

pièce de 45 minutes à une heure, un peu différente conceptuellement de ce qu'il avait proposé jusqu'à présent. Ma seconde pièce de cette durée, après celle du Programme... Dès le départ, il était question de laisser les danseurs s'exprimer dans le processus créatif et de s'appuyer sur eux pour créer le produit final. La musique était créée spécialement pour l'occasion, avec la collaboration d'Andy Michel et d'un beatmaker membre de son entourage. Il a publié un court extrait de 10 secondes dans le groupe avec le message « Création de la musique pour le All Stars ! Are you ready ? » Je l'étais certainement, comme le prouve mon commentaire « Toujours prêt ». D'autres danseurs relevaient l'authenticité accentuée par le fait d'avoir nos propres créations musicales pour performer, là où, généralement, on utilise des musiques déjà existantes. C'était des instrumentales... Très expérimentales. Je n'étais pas du tout familier avec ce style. Je ne savais pas encore comment on allait nous demander de danser dessus, d'interpréter la musique. Mais si je m'étais engagé, c'était pour le découvrir. Et rien ne m'aurait préparé à ce type de travail chorégraphique, ni dans mon passé en Guadeloupe, ni depuis que j'étais à Montréal, dans les divers endroits où je m'entraînais.

Ce processus créatif a été très troublant pour moi, à chaque rencontre. Pendant les périodes hors créations, on avait des exercices d'interprétation (choisir un papier au hasard et devoir interpréter l'émotion écrite afin que les autres puissent la deviner et l'annoncer à voix haute) ou d'expression des émotions (en binôme, devoir dire ce que l'on pense d'une personne en la regardant dans les yeux, ce qui nous passe par la tête spontanément ou alors se regarder soi-même dans le miroir et se répéter « Je t'aime » plusieurs fois, ou encore « Tu es une bonne personne »). C'était troublant ! On a eu un profond travail d'interprétation des émotions tout au long de notre préparation pour le show. Mon expression artistique précédente n'était pas dénuée d'émotions ; elles étaient juste moins présentes dans le travail de recherche, de création et d'expression. On suivait la musique qui nous dictait quasiment tout ce qu'il fallait ressentir mais ce n'était jamais des émotions prenant une grande place dans le rendu final. C'étaient des expressions de maîtrise technique avant tout, mais aussi de pans positifs de la danse avec les émotions associées (mise en avant d'un style particulier, d'une façon avantageuse, une façon de bouger « stylée », faisant partie d'une culture cool ou alors revendiquant l'appartenance à un groupe, une communauté appréciée comme la communauté caribéenne, par exemple) plus que de l'expression d'émotions comme la peur du rejet, la souffrance, etc... Il fallait sortir de cette dynamique de « show off » dans laquelle j'étais pour explorer quelque chose de plus profond. J'ai gardé mon style dancehall durant le processus d'exploration car il fait amplement partie de moi et se révèle énormément dans mes créations, même lorsque ce n'est pas mon intention. Je danse dancehall. En me voyant freestyler, les gens comprennent que mon background n'est

pas celui d'un danseur hip-hop, d'un danseur contemporain... C'est autre chose. Néanmoins, on peut relever le changement dans l'utilisation de la danse, originellement dans des fêtes de quartiers, dans la rue et aujourd'hui dans une création visant à explorer plusieurs facettes de la vie humaine en communauté.

Pour le travail chorégraphique en lui-même, je n'avais jamais travaillé de pièces de cette façon, devant créer sur des musiques atypiques, que je n'aurais sûrement pas choisies si cela dépendait uniquement de moi. Des directives générales nous étaient données par Andy Michel (le directeur artistique), dans les mouvements, les émotions, les interprétations et c'était à nous de trouver la meilleure façon de les mettre en mouvement de façon cohérente avec nous-même. Andy Michel se chargeait de regarder de l'extérieur et d'aiguiller dans une direction ou une autre afin de garder une cohérence de groupe là où tout le monde faisait un peu ce qu'il voulait. J'avais l'impression que je devais oublier tout ce que je savais, sortir de ma dynamique connue ou des mouvements guidaient mes créations chorégraphiques, sortir de ces automatismes là... Et entrer dans un nouvel endroit où les émotions guident les mouvements, les rendant forcément légitime d'exister, même sans rapport avec un passé, un registre particulier. Les mouvements se suffisaient eux-mêmes... N'étaient pas forcément ceux appartenant à un registre. C'était de l'expression pure. Sur 'Limit To Your Love' de James Blake, il fallait agir comme si on avait un intérêt amoureux pour une personne, au loin, et on devait chorégraphier avec les bras uniquement, sur les paroles... Danser uniquement avec mes bras ? Et sans faire de steps ? C'était vraiment une méthode anormale pour moi, danseur de dancehall, ayant l'habitude de toujours utiliser les steps dancehall pour modeler la musique que j'avais choisi. Il y avait une claire cassure dans ma compréhension : était-ce encore de la danse ? Sûrement, que ça l'était. Je voyais tout le monde autour de moi se prêter à l'exercice avec conviction tandis que moi, j'éprouvais du doute... Je n'avais jamais travaillé la musique de cette façon. Je n'avais jamais essayé de mettre d'émotions particulièrement recherchées, profondes, dans mon interprétation non plus... Tout ce travail me semblait extérieur à mon expertise, allant plus vers la danse contemporaine, la danse que je trouvais « bizarre » (désolé, mais c'est le mot le plus à même de décrire l'idée que je veux exprimer \*rires\*), que j'avais pu voir, certaines fois, en allant encourager certains de mes amis évoluant à la fois dans le monde urbain et dans le monde contemporain.

Puis, de nul part, une vibration de la basse dans l'instrumentale et de nouvelles directives d'Andy Michel, nous demandant de faire vibrer tout notre corps en réponse, avant de marcher en direction de la personne désirée et de s'effondrer l'un sur l'autre, comme un amas de corps, créant un espèce de désordre organisé, chorégraphié. Par la suite, je devais créer un duo avec une des danseuses du groupe, autour du sujet de

dispute de couple, violente, physique, où personne n'était vraiment en tort mais où tous les deux, avions des choses à reprocher à l'autre...

Une autre pièce était une chorégraphie de marches où on se croisait sur scène, mais sans se porter attention, tout le monde étant dans son monde, réagissant uniquement de la tête ou des épaules à certaines sonorités de la musique, choisies par le Directeur Artistique (DA). Ici, une personne marchait sur la longueur de la scène, devant, pendant qu'une autre marchait en arrière, deux autres se croisaient mutuellement avant de partir dans des directions opposées... Au milieu, l'un d'entre nous cherchait le regard des autres, sans jamais les trouver, exprimant la recherche de l'autre dans un monde où tout nous garde centré sur nous même, évitant les liens avec autrui. Puis tout le monde revenait, formant quatre lignes, avant de l'agripper par les bras, le t-shirt, et tirer, tirer de toutes nos forces, avant de s'effondrer.

Une autre pièce était sur un poème traitant de la solitude « Alone / Spoken Word Poetry » et où chacun de nous devait performer seul, durant sa partie dédiée, une courte chorégraphie de quelques secondes, mettant en scène sa propre interprétation du passage. Ma partie était la suivante : « The decisions, the vents, and twists rely on me. As I'm writing this with a pen in my hand, I feel a certain power and control I can't seem to grasp on my own ». C'était une chorégraphie sur des mots uniquement, des mots récités, non chantés. Concernant un sujet que je n'avais jamais abordé jusqu'alors, dans ma danse. Je me rappelle le stress s'emparant de moi en écoutant mon extrait pour la première fois. Dois-je vraiment chorégraphier sur ça ? Mais où est la musique ? Sur quoi dois-je me baser pour créer ? À tâtons, par essais et erreurs, je créais quelque chose ayant un lien avec les mots... « Toutes ces choses qui dépendent de moi », comment puis-je les interpréter dans le mouvement ? « Un stylo », « écrire », c'est beaucoup plus facile... Mais comment montrer le « pouvoir » ? Le « contrôle » ? Qui plus est, que je n'arrive pas à saisir ? D'autres moments du poème, interprétés par d'autres danseurs disaient des choses comme « I'll find the strength to continue this tedious and scratched song, Perhaps this smile will remain on my face and stay, Allowing me to feel a little less insane. Oh, how I pray. Oh... How I pray » ...

Ce travail était distinct, organique, allant chercher des émotions fortes que nous avons tous éprouvées auparavant dans notre vie et les mettant en œuvre avec un certain bricolage, à la fois dans les mouvements mais aussi dans l'approche utilisée pour les évoquer. Il existait déjà une proximité entre les interprètes (on se voyait dans les classes, certains avaient fait le Programme ensemble, durant la même édition, etc...) favorisant l'expression pure de ce type de sentiment, par le mouvement, sans crainte du jugement d'autrui.

Nous sommes considérés comme des experts du mouvement, de notre corps et c'est ce qui aidait une telle exploration. Cette dernière était créatrice de doutes en moi, déstabilisante, voire désagréable, mettant à nue mon manque d'expérience dans ce type de contexte créatif. J'avais l'habitude de m'appuyer sur des mouvements délimités, existants, auxquels j'allais retirer ou ajouter une partie autre afin de les faire entrer dans ma pièce chorégraphiée. Ces mouvements sont un vocabulaire partagé par tous les pratiquants, permettant de nous comprendre entre nous, de reconnaître nos styles respectifs, notre vibe. Ici, c'était complètement à l'extérieur de cette dynamique, hors du dancehall. Mais c'était le but de la création. Amener quelque chose de différent de ce qui se faisait sur la scène montréalaise, explorer les mouvements sans attaches à un style particulier et par la suite, les travailler, vers un résultat collant à la vision du directeur artistique. Les thèmes abordés étaient divers, allant de l'amour impossible dans la première pièce, l'envie de toucher cette personne, la solitude dans la deuxième, l'effet négatif des autres sur nous, la solitude dans la troisième, le doute, la peur de ne pas être suffisamment bien pour autrui... Il y avait des élastiques utilisés dans une pièce, reliant chaque personne à une autre, en permanence, pour montrer l'attachement aux autres, la déchirure quand le lien venait à se briser et le soulagement quand finalement, il se renouait. Une feuille nous avait été distribuée afin de présenter en détail les émotions rattachées à chaque pièce, document que l'on se devait de lire régulièrement, afin de rester conscient du travail que l'on attendait de nous, à la fois dans les mouvements retenus mais aussi dans l'interprétation émotive associée. Ce travail artistique n'avait pas encore été fait pour moi, c'était une première. Je suis quelqu'un qui ne parle pas souvent de ses émotions, cherchant toujours à régler les situations ou les échanges avec les autres avec un œil logique, analytique. Dans ma danse, normalement, je danse sur les thèmes abordés par les chanteurs des musiques que je choisis : c'est toujours dans la revendication individuelle ou collective, de sa valeur, de sa force, de sa technique ou de son style... J'ai aussi évolué sur des musiques exprimant de la drague, de la séduction... Des sentiments relativement positifs, des émotions chaudes, allant vers le rouge, l'orange, le jaune si je devais les associer à des couleurs. Toujours des éléments de ce type. Mais ici, c'était à propos de différences, de disputes, de solitude... Des choses allant vers des couleurs plus froides, plus sombres... Autant d'éléments que je n'avais pas explorés auparavant, considérant le fait que le dancehall et l'afro sont majoritairement des musiques festives.

Le 10 Novembre 2018, je publiais dans le groupe Facebook du Programme All Stars un tweet qui m'avait rappelé ces moments-là. C'était un tweet du compte Brut Nature FR, traitant d'un phénomène où des oiseaux particuliers, des étourneaux, synchronisent leurs vols en groupe, comme une nuée, sans jamais se toucher. Ce phénomène impressionnant est appelé « murmurations » et on peut l'observer à travers

l'Europe entre Novembre et Février, permettant à ces oiseaux de se protéger des attaques d'autres oiseaux prédateurs dangereux. En formant cette masse compacte, ils forment un tout, plus grand qu'un seul individu, afin de se protéger, décourageant les oiseaux de proie. Dans notre situation, on chorégraphiait le tout mais le résultat était quasi-similaire : une masse de plusieurs individus bougeant de façon accordée, simultanée, vers un but commun.

Un jour de pratique, pendant le processus, Andy Michel nous avait confié qu'il ne savait pas encore comment appeler la pièce. « Alone ? », j'ai lancé l'idée après une courte réflexion... Oui, « alone » seul, relevant certains sujets que l'on abordait dans certaines pièces, mais pas uniquement : il y avait aussi la formation du mot, avec deux mots distincts, « all » et « one ». Le groupe et l'individu. L'individu dans le groupe, qui malgré tout, est seul. Seul face aux émotions qu'ils éprouvent, seul face aux émotions que les autres lui envoient. Seuls, ensemble et ensemble dans la solitude. Tout de suite, le nom est resté, approuvé par Andy Michel, les autres danseurs et les membres du staff. « Alone » stylisé « AL>ONE » comme si le deuxième L changeait de position, signifiant la force du groupe, sur l'individu, mais aussi, mettant en valeur ce dernier, comme formant une flèche invitant à se pencher sur le « one » en question. J'ai toujours été bon pour lancer des idées pour nommer des choses (comme avec System'A et sAme avant, avec les troupes de A'Motion Dance, oui, oui, c'est moi \*rires\*). Cette clarification arrivait à temps car il fallait commencer à sortir les flyers promotionnels pour le show des Programmes, où le Programme All Stars allait performer pour la première fois, étant par la même occasion une des performances les plus marquantes auxquelles j'ai pu participer.

Figure 4.16 [Flyer de promotion du show du Programme All Stars 1, Montréal]

**MS** Interprété par le *All Stars*

# ALYONE

Une hétéroclite d'individus provenant de 3 générations du Programme unis pour incarner une expérience nouvelle.

Chorégraphe & Directeur Artistique: Andy Michel S.

**20 JANVIER 2019**  
**SPECTACLE : 20H00**  
Ouverture des portes : 19h00

**25\$ / 30\$ à la porte**

**SALLE SYLVAIN LELIÈVRE**  
Collège de Maisonneuve  
3800 Sherbrooke Est, Montéal

**INFO**  
[www.andy-michels.com](http://www.andy-michels.com)  
(514) 668-6747 • (514) 882-4943  
(514) 638-6681

**BILLETS EN VENTE**  
EN LIGNE  
[www.eventbrite.ca](http://www.eventbrite.ca)  
**URBAN-ELEMENT ZONE**  
7347 st-hubert • (438) 878-7080

**UEZ**  
**DANGER**  
THE JOB I CHOSE

Le jour de la prestation, le 20 Janvier 2019, l'énergie sur scène était incroyable, à un niveau que je n'avais jamais pu expérimenter auparavant... Certains moments resteront gravés dans ma mémoire à vie, peu importe ce que le futur me réservera. Tout le monde était en symbiose totale, englués dans l'interprétation. Que l'on soit sur scène ou dans les coulisses, attendant nos comptes afin d'entrer sous le feu des projecteurs, tout le monde était dans un 'autre' espace, ailleurs, mais tous connectés. La pièce de dispute avec ma partenaire était pleine d'émotions et elle a fondu en larmes, sur scène, à la toute fin de notre duo, pendant que je la prenais dans mes bras, après le déluge de mouvements utilisés pour montrer notre

colère, notre frustration vis-à-vis de l'autre, dans notre couple qui ne dure que le temps d'une pièce... Quelques secondes, rien de plus... Je la sers dans mes bras et nous descendons ensemble vers le sol, recroquevillés l'un contre l'autre, pendant que le duo suivant interprète à son tour sa partie, illustrant la dispute... Et je sens les sanglots, sanglots que personne ne peut voir, dû à notre position. Je la sens sursauter à chaque sanglot et je l'entends, contre moi, pleurer, suite à cette interprétation... Mais il faut continuer, passer à travers l'heure de prestation, pièce par pièce... Dans celle où tout le monde marche, sans but et par la suite, où on forme quatre lignes afin de tirer sur l'individu, seul, se battant contre le groupe qui l'ignorait plus tôt... D'un coup, j'entends les gens grogner, crier, pendant qu'ils tirent... Alors que ce n'était absolument pas une directive donnée par le directeur artistique ! Mais l'énergie était telle, la concentration était si profonde, que d'un coup, d'autres répondent, grognent plus fort, crient plus fort... L'individu seul, au milieu de ce tumulte, lui aussi crie, se débat réellement ! Ses habits se déchirent sur scène, alors qu'il est écartelé entre les quatre lignes le tirant de chaque côté... Puis finalement, le signal musical où tout le monde s'effondre sous son pouvoir, sous sa force individuelle, seul contre le groupe... Nous sommes tous à bout de souffle, à terre, comme si nous nous étions réellement confrontés à une force plus grande que nous, nous ayant mis à genoux malgré notre volonté de l'écraser, de l'écarteler... Mais il faut passer à la prochaine pièce... Et à la prochaine... Comme une sorte de transe. Et finalement, la dernière, qui de la même façon, rappelle le poème Alone, présenté précédemment. C'était un discours intitulé « This Is For All Of You Fighting Battles Alone (Walk Alone Speech) », le discours tournait autour du dépassement de soi, de l'atteinte des objectifs envers et contre tout, de la motivation sans faille... Le discours était découpé en différentes parties, interprétées par différents danseurs, sur des passages tels que « This is just for those who have fought battles alone, those who have felt like they don't fit in » ou encore « All of those who feel no one believes in them... You don't need them to believe in you if you believe in you ! ». Mais cette fois-ci, il y avait un twist, un final avec des mouvements imposés par Andy Michel, jouant avec les mots du discours, que tous les danseurs interprétaient, ensemble, en tant que groupe, le fameux « all », le groupe présenté sur l'affiche, ayant rallié chaque « one », chaque individualité en son sein :

« I had to learn to fight alone and because of that, I am strong alone. I am strong. Full stop. I developed inner strength that can't be broken. I am unbreakable. Because of the pain, I am strong. Because of the struggle, I have character most will never know. I appreciate others more than ever. I have more compassion than ever. I had to go deep into the darkness, now I have more depth. Now I can see clearer. I had to face huge internal challenges, now I can defeat any challenge. I will destroy every challenge. I am

proud of who I have become, I am proud I have overcome. I am proud I kept going. I am proud of who I am, who I've become. I am proud I stayed true to myself because now, I can live as myself... With respect from others and most importantly, pride and respect for myself. »

C'est la fin de la pièce. Nous sommes debouts, face au public, après nous être donné pendant une heure sur des sujets aussi profonds que sensibles. La dernière partie nous a achevé. Ces mots, nous les vivons au quotidien dans notre pratique de danseurs urbains. Ces mots sont ceux que nous voulons entendre. Ceux qui nous indiquent que nous pouvons faire ce que nous rêvons. Nous pouvons atteindre nos rêves. À ma gauche, je vois une de mes partenaires fondre en larmes, tout en gardant la position. Moi-même, j'ai la gorge nouée. Du coin de l'œil, je vois l'ensemble du groupe se tenir droit vers le public que nous ne pouvons pas voir en détail, apparaissant juste comme un grand espace noir, avec des ombres ici et là, délimitant vaguement toutes les personnes venues nous regarder... Je vois du coin de l'œil une autre personne tressaillir au rythme de ses sanglots... Puis une autre... C'était irréel, du jamais vu pour moi. Personne n'avait pleuré sur scène auparavant, dans les shows auxquels j'avais participé. Finalement, la lumière descend et s'éteint complètement... La prestation est finie... Les applaudissements du public se font entendre, lointain... J'essaye encore de comprendre ce qui s'est passé, j'essaye de traiter toutes les informations dans ma tête, ce qui se passe à l'intérieur... Nous sortons de scène. Les câlins entre nous pour sentir l'énergie que nous avons partagés, les sourires, les tapes dans le dos... Je pense que ce moment est un moment frappant pour tous ceux l'ayant vécu. Les commentaires sur le groupe après la prestation le prouvent ! « Ce projet m'a fait grandir en tant que danseuse et personne... Jamais je n'aurais pensé grandir autant en 6 mois. » pour l'une, « J'avais peur de complètement me laisser aller et de laisser sortir le vrai moi, sans être jugé par quiconque... Malgré tout, tu (Andy Michel) m'as fait confiance et tu m'as poussé jusqu'au bout. Tu nous as fait briser un cocon dans lequel on s'était enfermé et on a pu s'épanouir aujourd'hui ! » pour l'un, « Je crois que je commence à parvenir à ce que je veux, me trouver, avancer, évoluer dans tous les sens. Ne pas me laisser faire et surtout ne pas être Alone... Être tellement moi-même que je ne peux pas me sentir seule ! » pour une autre... Beaucoup de commentaires ont été faits, venant de la foule : « Que des bons commentaires... Une deuxième prestation est souhaitée par énormément de gens ! ». Andy Michel même, était ému, écrivant un message lui aussi, lui qui généralement évitait de faire des discours... « Honestly, I could not be any prouder of you guys. For some of you, it was my first time seeing you dance like this and that night, I felt like you were letting go, that you were free in your dance... That has always been the image I've had of dance and what I've always wanted to share with this piece. The public's reaction to the piece was crazy too so... I've decided that I wanted to showcase this piece at

the 5e Salle at Place Des Arts and I'd love for all of you guys to be in for this project because we created this piece together. » Ce show nous ouvrait une porte pour performer dans une salle, à Place Des Arts, un endroit mythique à Montréal... Vraiment impensable.

Figure 4.17 [Flyer de promotion du show du Programme All Stars 1 à la 5ème Salle, Place des Arts, Montréal]



La prestation à la 5e Salle de Place Des Arts le 25 Mars 2019 a également été importante pour nous. C'est une salle artistique importante, où le Programme All Stars était le seul numéro affiché. C'était notre

spectacle, à Place Des Arts. Les émotions étaient plus contrôlées, grâce à notre expérience avec la première prestation. Cela reste malgré tout une expérience incroyable.

Aujourd'hui encore, je suis vraiment émotif en écoutant le dernier discours, le dernier morceau de ce show d'une heure. Je ne suis généralement pas sensible à ce genre de produit, axé sur le développement personnel avec des phrases toutes faites, venant de coachs sans réels conseils à donner... (Sans vouloir être offensant ! \*rires\*). Mais ce discours est différent. Il me touche réellement. J'ai l'impression que ce sont les mots que j'ai encore besoin (oui, besoin) d'entendre aujourd'hui. Pour ne pas abandonner. Dans ma danse. Dans mes études avec le mémoire. Dans ma vie.

#### 4.7 Los Angeles

Parfois, des opportunités se présentent devant nous et on a la conviction qu'il faut les saisir, même si l'on ne sait pas pourquoi. Mon téléphone sonne, un jour, et c'est Andy Michel, par message, qui me demande si je veux aller à Los Angeles, pour une prestation créée uniquement pour l'événement. Je devrais intégrer un groupe avec des membres qu'il a déjà sélectionnés. Je relis le message plusieurs fois, perdu... « Attends... Los Angeles ? Genre Los Angeles, la ville aux États-Unis ? Mais comment je fais avec le travail, l'école, l'argent ? » Plein de questions se bousculent dans ma tête... Mais l'opportunité paraît trop belle pour ne pas la prendre. Certaines localisations font rêver et L.A. est justement ce type de localisation, pour les danseurs urbains. Certaines des plus grandes stars de la danse pratiquent régulièrement à L.A. On les voit dans les vidéoclips de nos stars préférés, dans les vidéos récapitulatives des cours de certains studios, devenus mythiques où on suit leurs activités sur leurs propres réseaux sociaux. Et aujourd'hui, Andy me demande d'aller à L.A. ? Je sais que j'ai cours, je sais que je travaille... Mais mon cerveau réfléchit déjà à comment je vais m'organiser pour y aller. Est-ce une bonne idée ? Devrais-je ? Je suis le plus âgé d'une famille de 4 enfants... Un frère et deux demi-sœurs, après le divorce de mes parents, qui sont restés en Guadeloupe, tandis que je suis parti étudier à Montréal. Mon frère étudie aussi, en école de commerce, à Rennes, en France... Une formation coûteuse... Puis-je me permettre de partir comme ça, sur un coup de tête ? Vais-je pouvoir assumer financièrement ? Bien sûr, j'ai de l'argent sur mon compte... Des montants venant de ma bourse d'études... Après, oui ! Je travaille aussi à temps partiel dans un magasin de lunettes mais c'est quand même une dépense conséquente... Peut-être qu'ils seront contre mon départ ? Est-ce possible de prendre congé ? Ça n'a que peu d'importance... Qu'importe... Même s'ils refusent, j'irais quand même... Ce genre d'opportunités ne se rate pas, n'est-ce pas ? J'appelle ma mère, prêt à suivre son avis, car elle a toujours su me conseiller durant les moments où j'avais besoin de support. Je présente la

situation, Los Angeles, cette opportunité pour mon épanouissement créatif, cette expérience formatrice... Est-ce sage d'utiliser mes fonds scolaires pour payer ce voyage ? « Vas-y, Adrien. Si tu veux y aller, vas-y. Il y a des opportunités qu'il faut saisir. » me répond-t-elle. Ma décision était prise. Je devais y aller. Qui sait ce que cela pourra me rapporter dans ma carrière, comme opportunité ? De plus, voir ma mère autoriser ce genre de « folie » ? Celle qui n'était pas enjouée par ma pratique de la danse urbaine, plus jeune ? Elle ne l'a jamais clairement dit... Mais je sais qu'elle était inquiète, à l'époque. Le milieu urbain est fortement stéréotypé et la danse urbaine n'échappe pas à ce regard réducteur et pessimiste... Toutefois, est-ce que la danse urbaine ne peut se réduire qu'à cette description-là ? Le choix de ma mère de me soutenir dans cette décision est décisif pour moi, cela signifie qu'elle croit en ce que je fais. Elle a su voir mon développement, de ma chambre en Guadeloupe aux vidéos que je poste sur mes réseaux sociaux ou que je lui envoie sur WhatsApp, sur Facebook... Et elle trouve que c'est un développement suffisant pour continuer sur cette lancée... Même si cela n'est pas clairement énoncé, même si cela signifie que je vais utiliser des fonds normalement alloués à l'école. Même si cela signifie qu'elle va devoir m'aider financièrement, à mon retour, pour payer mes frais de scolarité... Plus que jamais, j'étais prêt à voir ce que cette nouvelle aventure allait m'apporter.

Intégrer une création en cours est toujours complexe. On arrive dans un nouveau projet avec des gens qui ont déjà eu certaines répétitions et on doit apprendre du contenu qu'ils ont déjà défriché auparavant. C'est une situation normale dans le milieu : il faut pouvoir répondre présent rapidement, apprendre vite et s'insérer sans accrocs dans des dynamiques de groupe peut être déjà créées... Dans le cas du voyage à Los Angeles pour la performance au Club Jeté, c'était toutefois du « business as usual pour moi », même si je ne connaissais pas l'évènement, la ville ou le pays. C'est un show mensuel organisé pour promouvoir la danse urbaine, une sorte de hub, ayant vu passer des chorégraphes aussi bien américains qu'internationaux, qu'ils soient nouveaux dans l'industrie ou déjà établis. Si j'ai accepté la proposition, c'est bien pour me démener et montrer qu'on a eu raison de me choisir, non ? Le groupe Facebook avait été créé le 12 Octobre 2018 et j'avais reçu le message m'invitant à prendre part au projet le 2 Novembre. J'avais pas mal de choses à rattraper ! \*rires\*. Originellement, le projet aurait dû être fait avec d'autres danseurs qui se sont désistés pour des raisons qui me sont inconnues. Andy Michel a donc refait un nouveau casting avec des gens qui collaient avec le rendu artistique voulu. Grâce à son statut dans la scène urbaine, Andy Michel côtoie plusieurs danseurs et peut jauger de leurs qualités et évolutions au fur et à mesure de leur avancée dans leur parcours respectif : on ne sait jamais vraiment quand les opportunités apparaîtront, c'est pour ça qu'il faut rester performant à chaque apparition, en cours ou en spectacle. Le

prochain employeur est peut-être en train de te regarder danser, d'où l'intérêt d'être « toujours full out » comme dit Andy Michel ou être toujours prêt - « Stay ready ! ». On avait un groupe composé principalement de danseurs basés à Montréal et une danseuse basée à Toronto, qui apprenait les chorégraphies grâce aux vidéos postées dans le groupe Facebook. Cette situation montre également que la danse est un milieu hautement compétitif où ton remplacement peut arriver très vite. En l'espace de quelques semaines, les places vides ont été remplacées avec de nouveaux danseurs, afin de poursuivre le projet créatif. Mais on sait tout ça. On connaît les conditions de travail... Et on y saute les pieds joints malgré tout car l'expérience en vaut la peine ! Et les danseurs urbains sont connus pour relever ce genre de challenges avec brio ! On nous appelle pour danser... Et on danse! \*rires\*. Et c'est justement car il y avait cette atmosphère d'habitude, car nous sommes habitués à ce rythme et ces possibilités, que tout continue. Ici, le but était clair ! Cette chorégraphie allait se retrouver à Los Angeles ! Aux Etats-Unis ! Dans le pays où tous les clips ont été tournés ? Tous les films également ? Il y avait une excitation palpable pendant les répétitions. La bonne humeur régnait malgré l'approche du jour du départ... Mais pas de signe de stress négatif. Celui qui te limite, te fait craindre le futur, te fait te recroqueviller sur toi-même. Ici, c'était juste de l'impatience, l'envie d'y aller et de montrer ce que l'on savait faire, qui ont été et prouver qu'on mérite ce genre de contrats-là, avec nos capacités, notre niveau. Chorégraphiquement, c'était aussi de l'habituel. On savait ce que l'on faisait même si c'était une nouvelle chorégraphie. On s'entraîne pour ça. Je m'entraîne pour ça. Pour rattraper mon retard sur la vie, apprendre, rendre palpable la création mentale du chorégraphe. Je n'étais pas là pour réfléchir, j'étais là pour montrer qu'on a eu raison de me choisir, même si c'était par défaut, originellement. Plus encore, je veux prouver que je suis capable... Afin que, la prochaine fois, on puisse me choisir en priorité. Et c'est ce que j'ai fait.

Départ pour Chicago (ORD) à 5:28 pm, le 12 Novembre 2018... Là-bas, je ferais une escale d'une heure afin d'arriver à l'aéroport de Los Angeles (LAX) à 10:59PM. Je suis seul dans l'aéroport, dans des vêtements confortables, de la musique dans les oreilles... C'était tellement organisé à la dernière minute que nous n'avons pas tous les mêmes billets. Certains, chanceux, peuvent faire la route avec des personnes du groupe. Dans mon cas, je suis majoritairement seul, à part lors de l'escale où je croise certaines autres personnes. Mais ce n'est pas dérangeant. Le temps passe et finalement, je pose mes valises dans le AirBnb loué pour l'occasion. La moitié du groupe est déjà là. L'autre arrive au compte-goutte, en fonction des heures indiquées sur les billets d'avion. Quand tout le monde est là, à peine le temps de faire des courses rapides et direct, on s'y plonge. On danse ! On pratique. Le show est demain mais au moins, on peut pratiquer près de la piscine, sous le soleil de Californie, pendant que Montréal est sous la neige ! Tout le

monde est décontracté mais concentré. On est à l'écoute des dernières remarques du chorégraphe, on pose des questions afin de clarifier des mouvements ou intentions... Mais le tout est maîtrisé. Le lendemain, on part pour l'événement afin de faire la générale, sur scène, devant les organisateurs afin qu'ils puissent créer l'ordre de passage. On part du Airbnb hâtivement, plusieurs groupes se lancent l'adresse du Club Jeté à haute voix, pendant qu'ils finissent leur préparation personnelle et je pars avec trois amis... On commande le Uber, on donne l'adresse et on roule pendant plusieurs minutes dans la ville. On discute avec notre conductrice, elle-même ayant vécu son lot de péripéties artistiques ici, ayant plusieurs contacts dans différents milieux artistiques de la ville. Elle a tout de suite remarqué que nous étions artistes... Et aussi que nous ne venions pas d'ici ! Nous lui expliquons que nous sommes danseurs, pour une prestation, etc... Puis on arrive à notre destination... Mais il n'y a rien qui ressemble à une salle de spectacle... Là, la panique commence à s'emparer de nous. Un rapide échange avec le chorégraphe nous indique que nous avons réalisé une erreur en indiquant l'adresse à la conductrice. Nous devons aller à West Hollywood et nous ne l'avions pas précisé... Nous étions à la bonne adresse mais dans un autre quartier ? À West LA au lieu de West Hollywood ? Je ne pourrais même pas l'expliquer... J'étais juste complètement paniqué \*rires\*. Sans perdre son sang-froid, la conductrice arrête la course sur son application Uber, fait un demi-tour et nous fait réaliser plusieurs détours afin d'éviter les embouteillages impressionnants de la ville, en début d'après-midi. « Vous allez au Club Jeté ? Mais il fallait me le dire ! Je connais et c'est de l'autre côté de la ville ! Ne vous inquiétez pas, je vous y amène et vous avez juste à me donner un petit 10 dollars et on en parle plus... » nous dit-elle en anglais pendant qu'elle conduit, sans GPS, pour nous amener à bon port. Je suis tétanisé. Comment avons-nous pu nous tromper de cette façon, à un moment aussi important ? Le manque de professionnalisme... Erreur de débutant ! On arrive, on insiste pour donner à la conductrice deux billets de 10 pour la remercier, malgré ses refus, on l'a force et on court... On entre dans le bâtiment en trombe... Et notre groupe est actuellement sur scène, au début de la performance ! On jette nos sacs aux pieds du chorégraphe et on court pour aller sur scène ou dans les coulisses, en fonction de nos places respectives. On connaît la chorégraphie, on la respire depuis des jours et des jours : sans un sourcillement, mon ami et moi-même arrivons à nous intégrer à la pièce en déroulement, sans déranger l'ordre général (Je me rappelle m'être cogné contre une grande planche en bois qui était dans la coulisse droite, juste derrière un rideau, planche que j'ai failli faire tomber avant de la rattraper in extremis, la contourner et rentrer sur scène, à mon compte sur la musique). Immense moment de frayeur pour peu de retombées négatives dans tous les cas, j'exécute la chorégraphie comme pour dire « Oui, je suis en retard car je ne connaissais pas la ville, mais regardez tout ce que l'on sait faire, ne nous pénalisez pas car on a le niveau pour être ici malgré tout ! ». Plus de peur que de mal, on termine la prestation sans problème et on se

dirige, en groupe, vers les loges, afin de déposer nos affaires, en attente de l'heure de la prestation. Incapables de rester en place dans un pays nouveau, on décide d'aller dans un centre commercial proche afin de manger, faire des achats et décompresser avant de revenir à la salle de spectacle, à temps, cette fois-ci, pour performer. À notre retour, les loges sont déjà en pleine effervescence : plusieurs groupes se préparent, les gens s'habillent, se maquillent ou répètent silencieusement, dans leur coin. C'est toujours un moment particulier, que je trouve intéressant à voir. Toutes ces personnes différentes, ici, grâce à des opportunités diverses et essayant de se mettre dans les meilleures conditions pour le spectacle à venir. Dans mon cas, soit je dors, soit je lance des blagues à mes amis pour détendre l'atmosphère (s'ils sont comme moi et aiment parler dans ce genre de situations !). Je vois un groupe d'afro que j'ai aperçu à la générale et auquel j'ai porté attention car c'est un style que j'affectionne. Je croise également Nadiah NfuZion, une danseuse professionnelle appartenant au groupe Danca Family, entre autres, et dont j'affectionne particulièrement la maîtrise du dancehall et dont je respecte le parcours : elle était déjà venue au studio A'Motion dans le passé pour un workshop organisé (Dance Connection par A'Motion) et elle se rappelait de moi, parmi toutes les personnes présentes (ce qui me laisse penser que je donne quand même bonne impression, non ? \*rires). On parle de nos parcours respectifs, nos buts et de ce que l'on a réalisé depuis notre dernière rencontre... Ce soir-là, elle performait avec son groupe Paradoxsal Crew, un groupe de House composé de 16 femmes de styles et d'origines différents. Et ça me permet de penser que ce rêve est atteignable. Il est là, il faut juste que j'y arrive. Notre tour arrive et la prestation passe en un coup de vent. Montréal a su porter fièrement ses couleurs, je le vois dans le regard des autres danseurs venant me féliciter ou échanger quelques mots à la fin du spectacle. Ils sont majoritairement des danseurs sensibles au dancehall, ayant pu reconnaître ma couleur particulière, mon aise, mon authenticité dans le style, durant la partie dancehall de notre pièce, majoritairement hip-hop, et cela me reconforte. Oui, ce rêve est atteignable. J'en ai les preuves devant moi.

L'étape L.A. est marquante dans mon parcours pour plusieurs raisons : le fait d'avoir performé est incroyable mais la performance en elle-même n'est pas si différente des autres performances faites dans ma vie, la magie ne vient pas de là. Ce qui me fait rêver, c'est l'endroit où cette performance a été réalisé, comme si j'avais un orteil déjà là-bas, comme si j'étais digne de pouvoir y aller et évoluer. Je ne dis pas que je suis complètement prêt... Non, je sais qu'il y a une différence de niveau. Je l'ai remarqué dans les différentes classes prises, le niveau est incroyablement élevé, bien plus que je ne le pensais au premier abord. Ma réaction dans ma story Instagram juste après la première classe, au studio Movement Lifestyle, avec Josh Smith, chorégraphe de Chris Brown, entre autres, le prouve bien : « C'était un STRUGGLE ! (le

mot struggle appuyé par une des danseuses du groupe qui le prononce en même temps que moi, tout en apparaissant sur le côté droit de l'écran). La chorégraphie était SUPER longue... Tellement longue ! C'était chaud et il y avait des choses que je n'avais jamais faites... Spin, spin, spin, scoop, retour à droite, spin spin... C'était énorme, c'était génial... J'étais complètement perdu mais c'était lourd ! » Mais maintenant, je sais par expérience que le niveau supérieur est atteignable. Je le savais déjà avant, avec les clips, vidéos et autres... Mais là, je l'ai vu de mes yeux, je l'ai touché. Plus encore, j'ai survécu à la classe. Perdu à 200% pendant que je la suivais, mais vivant et souriant. Toujours debout. Ayant apprécié l'expérience et toutes les autres classes prises après. Nous avons également participé au battle All Style 'R'n'Beast', battle 2 VS 2 où il fallait danser sur des musiques R'n'B : on l'a pris comme un défi, lancé à tous les membres qui étaient présents pour le show au Club Jeté... J'ai passé les préliminaires et j'ai gagné le premier battle avant de me faire éliminer au prochain. Le vainqueur de ce battle est King Havoc et son partenaire ; Havoc étant un danseur de Beyoncé (voir la performance iconique pour Coachella 2018, maintenant renommée 'Beychella' où il apparaît), un pionnier du mouvement Flexin, style développé dans les banlieues de New York. C'est gratifiant pour moi de voir que malgré mon parcours, je suis quand même à ces endroits-là, avec des gens qui ont dansé toute leur vie et qui ont une place importante dans la communauté. Je suis dans la même pièce que des gens vivant de la danse, dans la même pièce que des gens ayant réussi. Je fais les mêmes choses qu'eux (même si je ne les réussis pas encore comme eux ou même si je ne le fais pas mieux qu'eux). Ça a fonctionné un peu comme un « reality check » pour tout le monde. Ça nous a mis face à nos niveaux et ça nous a aussi montré qu'il y avait de la place pour de l'amélioration. Je pense que ce voyage a réveillé une faim en moi, voir plus, en nous. Los Angeles est une expérience complète, une motivation et chaque élément de ce voyage nous motive à continuer sur notre lancée. Je veux pouvoir retourner sur Venice Beach, retourner aux studios que j'ai vu et en découvrir d'autres. Je veux pouvoir échanger avec tous les danseurs incroyables de là-bas qui seront susceptibles d'aimer ma façon de danser...

Le retour à Montréal était calme... Ma tête était pleine d'images. Pleine de souvenirs. Départ de Los Angeles (LAX) à 11:30 am, direction Dallas pour deux heures d'escales, avant de revenir à Montréal (YUL) à 11:34 pm... C'est cette vie que je veux mener. Est-ce que c'est possible ?

#### 4.8 San Francisco

Le 4 Septembre 2019, je reçois une notification sur Facebook « Andy Michel created the group San Francisco Hip Hop Festival ». La photo de couverture est déjà là, avec toutes les informations nécessaires

pour nous faire comprendre la situation : « 21st Annual San Francisco International Hip Hop DanceFest, Nov 22-24 2019 - Palace of Fine Arts ». Sur la photo, un Bboy était présent, Bboy Spaghetti de Norvège, réalisant une figure impressionnante. Le 7 Septembre suivant, l'opportunité se concrétisait avec un message d'Andy sur le groupe, demandant plusieurs informations avant minuit, afin de pouvoir les transmettre à l'organisateur pour nous faire parvenir les billets d'avion à notre nom, si on acceptait de faire partie de l'aventure : c'était un voyage où tous nos frais de déplacements, de logement, de nourriture étaient couverts par l'organisateur. Ne pas être rémunéré n'a même pas effleuré mon esprit : ce n'est pas tant la rémunération monétaire qui importe, quand on y pense vraiment... Je ne refuse pas forcément un contrat non rémunéré. Plutôt, je regarde et analyse ce que le contrat peut m'amener. L'apport peut ne pas être monétaire mais humain, relationnel, expérientiel... On peut apprendre des choses, nouer des liens, créer un réseau, etc... C'est quelque chose que je veux faire, performer, et cela, partout où c'est possible. Même si je ne suis pas payé, cela peut être un « plus » dans ma carrière, une opportunité à saisir. Et en plus, nos dépenses sont couvertes ? Voyage, logement, nourriture ? C'est une aubaine !

Pour être sélectionné, Andy Michel avait envoyé aux organisateurs du festival des vidéos de la pièce du Programme All Stars à la 5ème Salle de Place Des Arts, répondant à un appel d'offre, et certains tableaux de la pièce ont été sélectionnés par le jury pour être performés lors de l'évènement. Nous n'étions pas au courant de l'envoi, pour la grande partie d'entre nous, pour ne pas nous donner de faux espoirs... Il y avait également dans le message, des informations à propos des performances et des répétitions : « Vous performez 4 fois pour le Festival ! On va reprendre certaines parties du show « ALONE » de Place Des Arts avec le Program All Stars. Il y aura une partie A et une partie B. Les répétitions seront les mercredi et vendredi et la générale se fera à San Francisco, le 21 Novembre. »

C'était un show connu, que l'on avait déjà expérimenté dans son entièreté, sa particularité, à Place Des Arts. C'était différent de ce que j'avais l'habitude de faire jusque-là, moins dans l'urbain, plus dans l'expérimental, mais ça restait quelque chose que je connaissais, que j'avais déjà fait. Je ne savais pas où me mettre ! Après Los Angeles, San Francisco ? Ça avait l'air trop beau pour être vrai. Les messages d'Andy Michel m'ont toutefois rapidement remis les pieds sur terre. Il était tranchant sur le fait de ne manquer les pratiques, pour aucune raison. « If you can't be there for the rehearsals, coun't yourself out ! » Comment être plus clair ? \*pires\*. Il y avait également une partie nous invitant à nous entraîner plus, à ce que l'on reste actif, afin de pouvoir performer dans les meilleures conditions... « J'aimerais vous voir train please, please, please... Je veux que vous restiez actifs. Je ne parle pas de faire des shows ou des pratiques

à venir... Go take classes, get down, work on yourself... I need to work with dancers... Alors je vais être sur votre cas ! C'EST L'EXPÉRIENCE D'UNE VIE ! SO LET'S ENJOY THE MOMENT ! NE PAS OUBLIER QUE JE SUIS LE CHORÉGRAPHE ET VOUS LES INTERPRÈTES ! ». Dans les commentaires, tout le monde était déterminé ! Des commentaires « Count me in ! », « Can't wait ! », allant jusqu'aux hashtags « #SanFranciscoGang ! », tout le monde était prêt à écrire cette nouvelle page du Programme All Star et de nos carrières respectives. Je n'ai quasiment pas vu d'expression de stress mais uniquement de l'excitation, une soif de performances de ce calibre, chargées de sens et de valeur. Ceux qui étaient sélectionnés étaient seulement certains danseurs du Programme All Stars, mais pas tous, à la discrétion d'Andy Michel. Je ne sais pas réellement ce qui a motivé son choix mais je suis juste content d'avoir pu faire partie des heureux élus. De plus, nous connaissions déjà la chorégraphie et il suffisait juste de la retravailler à l'image du nouveau casting, adaptant ce qui devait l'être afin de le présenter lors du festival.

La performance était quasi-similaire à celle du show des Programmes et celle à la 5e Salle de Place Des Arts. C'était un terrain connu, pour tous. C'était dans la continuité de ce que l'on avait déjà créé. L'énergie associée était plus revendicatrice, celle de jeunes artistes étrangers dans un nouveau milieu, souhaitant prouver à tous que Montréal est au niveau et que nous aussi, sommes à prendre en compte dans le vivier de jeunes danseurs urbains à surveiller internationalement. Nous sommes déjà habitués à un haut standard de performance... Mais pouvoir performer hors de chez soi ? Ça réveille juste une nouvelle faim, une plus grande motivation, un nouveau mindset, continuant à nous pousser vers le haut, l'élite. On s'entraîne littéralement pour avoir d'autres opportunités de ce type et pouvoir vivre de notre pratique... Pouvoir performer ailleurs est un énorme plus. Hors du pays ? C'est limite un rêve. C'est ce que nous aurions aimé faire de notre vie, pour la plupart. Pouvoir danser... Et voyager grâce à ce don, grâce à la danse. Il n'y avait pas réellement de stress. C'était plus de l'attente, comme une soif de performance... L'envie de voir ce que ça allait donner. Voir comment on arrivera à transmettre ce que l'on a créé et déjà performé ailleurs. Montréal avait aimé la performance. Les commentaires étaient positifs. Qu'en sera-t-il pour San Francisco ?

L'aspect émotion m'a moins frappé durant la performance car j'étais plus dans l'aspect chorégraphique et j'avais déjà expérimenté la pièce de la façon la plus marquante possible. J'étais plus dans l'exécution et c'est fou de voir les changements que peuvent amener l'habitation, la connaissance de ce qui arrivera. Maintenant, j'avais un point de repère, un moyen de savoir quand j'engageais trop mes sentiments, quand ces derniers débordaient malgré moi (gorge nouée, presque sanglots...). Il y avait un certain côté « business

as usual », certes, un peu plus différent à cause de l'emplacement géographique de l'évènement amenant une expérience globale différente (voyage, hôtel avec les amis danseurs, etc...), mais le côté « business as usual » était quand même présent. C'est une prestation connue, sur une scène, avec des répétitions, une générale, un objectif habituel (« bien performer ! »), etc... Malgré tout, on doit quand même impressionner, ramener ce qui a fait le succès de la pièce la première fois, que ce soit dans la technique, la maîtrise, la présence des émotions ! On doit toujours amener le maximum possible pour faire honneur aux pièces que l'on incarne le temps d'une prestation.

Pouvoir voir les autres artistes dans l'ensemble du projet était aussi un plus à relever : avoir des gens de différents styles, avec différents backgrounds, différentes histoires... Ce tout fait partie des choses que je retiens de l'épisode San Francisco. Les artistes présents étaient internationaux, du pays hôte, les Etats-Unis, mais aussi de l'Europe... C'est énorme ! L'apport n'est pas tant technique (dans le sens que l'on ne peut pas vraiment bénéficier de leur expérience, leurs connaissances etc...) mais plutôt humain, avec les histoires partagées, prouvant qu'il est possible de poursuivre une carrière professionnelle dans ce milieu. Voir des personnes évoluant activement dans le milieu de la danse est une motivation pour moi, en tant que personne aspirant être un danseur professionnel. Espérant l'être. Leur parler, entendre où ils ont performé, comment ils en sont arrivés à créer leurs pièces, à sélectionner leurs membres, ce qu'ils revendiquent... Tous ces éléments sont invisibles et souvent oubliés quand on se questionne sur les éléments qui nous marquent. Mais ces éléments sont bien présents. Et nous influencent grandement.

#### 4.9 Les réseaux sociaux

Quand j'étais au collège, au lycée, le « savoir » dancehall était présenté sur les réseaux sociaux par les créateurs directement. Il y avait un début de compréhension du pouvoir des réseaux sociaux pour toucher plusieurs personnes à la fois à travers le monde. Des mouvements commençaient à apparaître ici et là, de plus en plus fréquemment, avec les créateurs présentant directement la méthode sur les réseaux sociaux : la chaîne 'Ketch Di Dance' sur YouTube et Facebook par exemple, avec les danseurs qui allaient au studio 'DanceJa' pour montrer leurs derniers mouvements au monde entier grâce aux plateformes. Nous étions à l'affût de chaque nouvelle vidéo, insatiablement, afin de faire grandir notre vocabulaire. Les créateurs expliquaient les steps en détail, leur origine mais aussi comment les effectuer, avec des comptes simplifiés du mouvement, ralenti, suivi d'une reprise sur la musique, en rythme normal, afin que les danseurs spectateurs devant leurs écrans puissent comprendre le mouvement dans toutes ses nuances.

De nos jours, la dynamique semble avoir changé : nous voyons beaucoup plus de performance sur les réseaux sociaux. Les mouvements ne sont plus expliqués mais plutôt performés, afin d'impacter la foule, d'impressionner, de montrer l'expertise. Si jamais il y a des gens qui veulent apprendre les mouvements, c'est plus compliqué maintenant : il faut soit apprendre de la vidéo performance, sur le tas, ou alors booker les créateurs directement, les faire venir là où tu es afin qu'ils puissent donner un cours ou un workshop. La vibe ne semble plus être la même. Les danseurs jamaïcains ont bien compris leur position dans l'univers dancehall : la réception du style à l'international change les habitudes et le type de contenu apparaissant sur nos écrans. La grande popularité du style laisse penser que des opportunités existent, dans d'autres pays. Il est donc logique de les voir montrer directement leur expertise, leur maîtrise dans le contenu publié afin de motiver les bookings. C'est la lecture que j'en fais aujourd'hui... Je tente de comprendre pourquoi cette dynamique a changé. J'aimais énormément le fait de pouvoir apprendre directement par vidéo mais je comprends aussi la position des danseurs JA... Les réseaux sociaux sont un véritable raz-de-marée sur plusieurs points, changeant les dynamiques, les relations... Est-ce bien ? Est-ce mauvais ? Le temps nous le montrera...

Ce nouveau territoire virtuel amène son lot de nouveauté, comme les « challenges », ces courtes chorégraphies que tout le monde peut réaliser (ou peut essayer de réaliser, \*rires\*). La difficulté, la complexité est généralement faible pour favoriser le maximum de reproductions. La pandémie mondiale a boosté ce type de contenu, considérant le fait que plusieurs d'entre nous étaiement bloqués à la maison, s'ennuyant... Normal de voir l'utilisation d'Internet pour challenger des inconnus à faire tout et n'importe quoi, non ? Les réseaux ont été inondés de challenges en tout genre, allant de simples changements de vêtements (passer de son pyjama à une tenue extrêmement distinguée, extrêmement chic) à des chorégraphies de danse, des challenges de mobilité physique, des challenges de prank à sa famille... TikTok est LA plateforme la plus importante pour ce type de contenus... Poussant les autres plateformes à adopter la même stratégie pour garder leurs utilisateurs : nous avons donc vu l'apparition de formats de vidéos courtes comme les Reels sur Instagram, YouTube Shorts sur YouTube, etc... Pour les artistes musicaux, cette nouvelle façon de créer du contenu est une mine d'or ! En effet, un artiste peut sortir une musique et avec un peu de chance, des milliers de personnes iront en ligne pour reproduire un concept, une action, une chorégraphie en utilisant la musique. Quand un challenge fonctionne, les feeds de tout le monde sont inondés de vidéos plus ou moins similaires, avec des personnes différentes reproduisant la même chose, drillant la musique dans le cerveau des internautes. L'apport pour les équipes marketing des artistes est énorme ! Ils ont de la publicité gratuite, sans déboursier quoi que ce soit des budgets alloués à la promotion !

Les danseurs, de façon générale ont, dès le début, éprouvé des sentiments différents par rapport à ce nouveau type de contenu et plus précisément, les chorégraphies. Nous voyons plusieurs camps se créer chez les danseurs, plusieurs positions idéologiques sont endossées... Ceux qui reconnaissent que les choses bougent et que les danseurs doivent s'adapter. Les challenges de danse ayant le plus buzzé sont généralement ceux qui sont simples, que tout le monde peut reproduire, donnant un énorme effet de groupe à l'échelle du monde entier. N'est-ce pas un des buts de la danse ? Rassembler tout le monde ? Faire que tout le monde puisse s'amuser ? La position de la foule semble se déplacer d'une dynamique d'admiration de chorégraphies complexes, de danseurs fantastiques, vers des chorégraphies plus simples, que tout le monde peut faire... Est-ce vraiment la dynamique que l'on remarque ? Est-ce une glissade de l'un vers l'autre ? Est-ce que les deux peuvent coexister ?

Dans mon cas, mes vidéos ayant le plus performé sur les réseaux sociaux sont des vidéos de challenges : ma vidéo ayant été le plus visionnée est une vidéo réalisée avec Gknow, un des membres de mon groupe actuel, la « Iza Family », que je connais depuis l'époque A'Motion avec System'A, sAme, le Programme et Cherylle Shyne, la directrice du studio A'Motion Dance, ancienne coach de sAme et avec qui j'ai gardé contact à la fois professionnellement et amicalement. Nous avons créé une courte routine, le #PololoChallenge, sur une musique très populaire cet été, le featuring entre MHD et Tiakola, 'Pololo'. Je n'ai vu personne reproduire la chorégraphie en question (alors que c'était un challenge, \*rires\* mais j'avouerais que la chorégraphie était dure), néanmoins, la vidéo a été visionnée plus de 99 000 fois sur Instagram, après le partage de MHD dans sa story Instagram, avec ses 2.6 millions de followers ! Le nombre de visionnements est énorme !

Ma deuxième vidéo ayant le mieux performé est celle d'un autre challenge que j'avais créé, bien malgré moi... Je travaillais sur le mémoire, un jour, et une musique en arrière-plan a attiré mon attention : 'Kilometre' de l'artiste nigérien Burna Boy. En entendant le refrain, assis sur ma chaise, je voyais certains mouvements se réaliser dans ma tête. J'ai donc pris une pause dans ma rédaction pour réaliser ce que je voyais, très rapidement, sans réflexion, sans vouloir réellement créer un challenge car je savais que les gens ne reproduisaient pas forcément ce que je créais... J'avais déjà essayé plusieurs fois dans le passé et sans succès... Personne n'avait reproduit une de mes vidéos, ne serait-ce qu'une fois. Mais cette fois-ci, tout était différent ! Étonnamment, cette vidéo partant d'un simple délire, est devenue le #KilometreDanceChallenge (le nom a été trouvé en voyant l'engouement après le post... Merci à l'option « edit » des posts, qui m'a permis de rebondir et d'ajouter le hashtag, \*rires\*). La vidéo a été visionnée

plus de 19 000 fois sur mon Instagram, énormément de personnes de mon entourage ont partagé, même des gens que je ne connaissais pas, en Europe, en Afrique, etc... J'ai été tagué de nombreuses fois sur des stories de personnes reproduisant le challenge, avec un élan que je n'avais jamais vu auparavant, que je n'avais jamais connu... Plus de 25 personnes ont reproduit le challenge et je suis sûr de ne pas tous les avoir vu, de ne pas avoir été tagué sur tous les posts. Malheureusement, la vidéo n'a jamais été partagée par le chanteur, Burna Boy... Il a lui-même lancé un challenge sur sa musique, invitant les personnes à juste « montrer leur énergie et se filmer en train de s'entraîner, de boxer, de lever des poids, qu'importe » selon son post vidéo du 19 Mai 2021 sur Instagram (Mon post avait été fait le 2 Mai 2021). Je pense que cette situation a un peu créé un ensevelissement de mon propre challenge sous le sien mais ce sont des choses qui arrivent... Le beatmaker lui, en revanche, l'a partagé en story, ce qui m'a permis de gagner un peu en engagement. Bon nombre de personnes me disent encore qu'ils pensent directement à moi, dès qu'ils entendent cette musique. Que j'ai marqué leur esprit à vie. Chaque fois que j'étais à l'extérieur, en club, dans des house party, dans des événements de danse et que cette musique passait, tous les regards se tournaient vers moi, s'attendant à ce que je refasse le challenge ! Des gens venaient me demander d'expliquer comment je faisais, afin qu'il puisse le refaire, même s'ils n'allaient pas filmer. L'amour que j'ai reçu suite à cette vidéo improvisée est incroyable ! Pourtant, ce n'est pas ma vidéo la plus visionnée, ni la plus complexe... Toutefois, c'est celle qui a été le mieux reçue à mes yeux ! Cette situation montre le pouvoir des réseaux mais aussi l'aspect improbable, inattendu qui reste présent. Le facteur chance semble être omniprésent mais est-ce le cas réellement ?

Ma troisième vidéo la plus visionnée est une reprise d'un challenge existant, le #RebelChallenge, sur la musique 'Rebel' de l'artiste jamaïcaine, Shenseea. Nous avons repris le challenge existant en le complexifiant légèrement à certains moments, avec Jojo, une autre des membres de mon groupe, Iza Family. La vidéo cumule aujourd'hui plus de 11 700 vues sur Instagram mais elle est aussi un dur rappel de la réalité sur les réseaux sociaux, la notion de chance, de hasard... Sur Instagram, il est possible de partager en story le contenu que l'on voit dans la timeline, la page principale. En partageant une vidéo dans sa story, quelqu'un peut taguer d'autres personnes, n'importe qui, et ces derniers peuvent reposter le partage dans leur propre story, à leurs propres followers. Quand les followers verront la story, ils pourront cliquer dessus et accéderont au profil de la personne qui a partagé... Et non pas le profil du créateur originel du contenu ! Très peu de personnes cliqueront à nouveau dans la story de la personne qui a partagé originellement, afin de trouver le post originel, se retrouvant sur le compte du créateur du contenu... Encore plus si la story de la personne qui partage est longue ! Personne ne passera à travers 20 posts en story juste pour

supporter le créateur originel ! C'est à peu près ce qui m'est arrivé avec la vidéo du #RebelChallenge. Shenseea a partagé la vidéo de la danse dans sa story, oui ! Mais c'était le partage d'un de mes amis qui, malheureusement pour moi, avait une longue story cette journée-là... Du coup, en cliquant sur la vidéo dans la story de Shenseea, ils tombaient sur le compte de mon ami... Et considérant sa longue story, même s'ils avaient essayé de retrouver le post originel, je ne pense pas que beaucoup auraient insisté longtemps... Après. 11 700 vues, c'est bien, hein... Mais je reste convaincu que l'on aurait pu avoir bien plus ! \*rires\*. Là encore, je n'ai vu personne reproduire notre version... Mais nous reproduisons nous-même la chorégraphie originelle, avec de légers twists, pour nous amuser mais aussi pour montrer notre expertise, montrer que nous étions de « vrais » danseurs et non pas juste des « danseurs TikTok » ...

De base, je ne suis vraiment pas intéressé par les challenges... Ce sont généralement des chorégraphies très simples, où on ne peut pas vraiment montrer son expertise, en tant que danseur, ou alors de façon limitée... Dans la même idée, certains danseurs que je suis sur les réseaux sociaux ont montré une certaine incohérence sur l'application : le contenu où ils ne dansent pas à fond semble être plus apprécié que celui où ils dansent vraiment ! Le public semble apprécier une certaine nonchalance plutôt que le résultat d'un entraînement ? Le public cherche autre chose que des danseurs professionnels, ce n'est plus le goal, ce qui amuse, ce qui intéresse ? J'ai vraiment énormément de mal à comprendre la dynamique des challenges... Et c'est peut-être juste mon ego qui parle ? La peur de voir l'art que j'aime disparaître ? La peur de voir cette expertise disparaître, laissant place à des chorégraphies courtes, sur place, dans le périmètre d'un téléphone portable posé sur un trépied... J'ai aussi l'impression qu'il y a de moins en moins de danseurs... De personnes qui veulent danser sérieusement... Mais ce n'est peut-être qu'une impression.

Parfois, j'arrive tout de même à me prendre au jeu. Ce n'est pas forcément le fait de reproduire les chorégraphies des gens qui m'intéresse, mais j'aime beaucoup le fait de pouvoir faire de courtes chorégraphies de quelques secondes, amusantes, simples. Le contenu que je crée est légèrement plus compliqué que les challenges qui buzzent, mais je ne pense pas vraiment au fait que les gens vont vouloir reproduire mon contenu... C'est plus une courte chorégraphie que je voulais faire sur une musique qui m'intéresse sur le moment, une petite vidéo, rapidement, juste pour garder la main, dirons-nous. Avoir l'option de choisir différents formats pour s'exprimer est quand même une bonne chose. Parfois, on peut choisir des vidéos plus longues avec des concepts poussés, des choix vestimentaires conséquents et parfois on peut faire des choses légères, rapides, sans trop de réflexion. J'étais particulièrement fier de ma chorégraphie sur 'Peaches' de Justin Bieber, Daniel Caesar et Giveon ! J'ai chorégraphié le tout en quelques

heures, assez aisément, car j'avais écouté la musique en boucle depuis la sortie, en bon fanatique musical. J'étais sûr et certain que cette vidéo allait avoir un avenir fabuleux sur Internet, surfant de story en story, accumulant les vues, les commentaires et les likes, emportant mon profil vers de nouvelles hauteurs chiffrées, un plus grand nombre de followers... Une plus grande notoriété. J'étais persuadé d'avoir trouvé la recette parfaite avec cette vidéo : une musique rafraîchissante au sommet des charts internationales, une chorégraphie commerciale, légère... Malheureusement, rien de tout cela n'est arrivé ! \*rires\*. Là où le #KilomètreDanceChallenge était créé juste pour m'amuser moi-même, pour m'auto-challenger plus que pour challenger les autres, sans penser que les gens allaient forcément rentrer dans le délire, avec le support, les reprises du challenge... Je m'attendais à ce que la vidéo de Peaches ait un certain succès, même si ce n'est qu'à mon échelle... La vidéo n'a « que » 7 358 vues ! \*rires\*. D'ailleurs n'est-ce pas complètement insensé de se « plaindre » de n'avoir que 7 358 vues ? 7 000, c'est quand même un chiffre énorme ! \*rires\*.

Encore une fois, les challenges ne m'intéressent généralement pas... Je veux amener du nouveau, du compliqué, du sensationnel. Les challenges, qui au départ semblaient amener du nouveau, me semblent enfermants, maintenant... L'art qui était censé être libérateur m'enferme. Toujours avec les mêmes musiques pour tous les posts sur les réseaux pendant une longue période, quand un challenge domine, avec les mêmes mouvements (les mouvements tiktoks, simples à l'extrême, répétitifs, ne rappelant pas vraiment la danse qui engage tout le corps), filmés de la même façon (un téléphone posé devant soi)... Les challenges semblent amener un effet de redondance, qui ne fait pas honneur à ce que la danse est, pour moi. Une fois qu'un challenge fonctionne, nos réseaux sont inondés de personnes reproduisant le challenge, nous laissant enfermés dans cette bulle sociale, qui semble sans fin. Dans le passé, quand des vidéos buzzaient, on revoyait la même vidéo partagée par plusieurs personnes de nos feeds... Maintenant, ce sont différentes vidéos avec différentes personnes... Mais toujours la même chose. Et ça sera toujours la même chose jusqu'à ce qu'un autre challenge prenne la place... Jusqu'à ce qu'un autre le remplace. J'aime le fait de répondre de temps en temps à des challenges... Mais juste de temps en temps. Nos timelines actuelles sont emplies de challenges et c'est lassant... Au lieu de nous entraîner, nous devons maintenant suivre les tendances, reconnaître les challenges les plus prometteurs et les reproduire pour avoir une meilleure place dans la communauté ? Pour augmenter notre following ? On dirait presque que sortir sa propre création n'aura pas le même impact que de refaire un challenge... En faisant ta propre création, c'est ton réseau qui doit pousser ton contenu sur le devant de la scène... En faisant un challenge, tu profites d'un effet levier incroyable ! En effet, toutes les vidéos sont rassemblées sous un même hashtag

« # » qui est connu internationalement. Tout le monde consulte le hashtag une fois qu'il est populaire... Et les personnes passent à travers les vidéos ayant le # dans leur description de post, comme une immense librairie... Qui plus est, toutes les vidéos sont rassemblées car elles utilisent la même musique : même sans connaître le hashtag, les personnes peuvent voir toutes les vidéos utilisant la même musique, rassemblées dans la même fenêtre. Comment battre cet effet de masse ? Pourquoi continuer à faire du contenu original s'il est possible d'avoir autant d'exposition en reproduisant ce qui se passe sur les réseaux ? Pourquoi est-ce que j'essaie d'aller contre le courant alors que tout aurait été plus facile si je le suivais ? Pourquoi ça me coûte autant de me dire que je vais faire des challenges ?

Les réseaux sociaux amènent une autre dynamique. Avant, il fallait aller dans les événements et se donner, il y avait une certaine énergie... Il y avait d'abord la communauté et le public par la suite... Maintenant, il me semble que le public a un poids direct, plus proche, plus fort... Mais aussi que d'autres éléments, populaires sur les réseaux sociaux, se mêlent à la danse pour créer des personas : la beauté, le port d'items rares, populaires, chers (et très beaux, je trouve, même si beaucoup pensent le contraire, comme des vêtements, des chaussures, etc...) et toutes ces autres choses qui sont populaires sur les réseaux sociaux... Mais est-ce vraiment vrai ? Peut-être qu'ils sont vraiment bons en danse, peut-être que c'est une nouvelle branche de la danse qui se crée, avec les danses type TikTok ? Avec de nouveaux codes... Je ne sais pas. Mais la dynamique semble différente. Je le sens différemment dans mon corps, en les reproduisant. Et parfois, je ne comprends pas la raison de la popularité de certaines vidéos. Mais peut-être que je suis juste amer que mes propres vidéos ne fonctionnent pas tant que ça... Et que j'essaie de rationaliser ? Nous en parlons parfois entre nous mais ça ne pousse pas vraiment ma compréhension. La seule chose que j'en tire, c'est qu'il faut respecter les règles que tout le monde met en avant, en parlant des réseaux sociaux. Poster du contenu qualitatif, poster plus souvent... De trouver sa niche et de grandir au fur et à mesure, en fonctionnant par essai-erreur pour déterminer ce qui lui plait... Personne ne comprend vraiment les rouages. Et moi encore moins ! \*rires\*. Je ne sais pas si c'est sûr de réussir sur les réseaux en suivant cette logique : généralement, je le comprends comme des encouragements, des injonctions à ne pas abandonner plus qu'une recette pour réussir. Les gens voient ton travail, ton implication et te poussent à ne pas abandonner, à persévérer. Mais est-ce que ça veut forcément dire que le « bon » contenu buzz forcément sur les réseaux sociaux ? Et c'est bien là, la source du débat ! Est-ce que tout ce qui est « bon » devient « populaire » ? Est-ce que tout ce qui est populaire est « bon » ou « bien » ? Je vois des gens sur la scène locale qui, à mes yeux, méritent énormément mais n'ont pas ce qu'ils devraient avoir... Et d'autres exploser complètement mais je ne comprends pas pourquoi eux et pas d'autres... J'essaie de comparer

avec ce que je perçois des autres villes que je connais, comme Toronto, Paris, mais ma connaissance de ces endroits et de leurs dynamiques propres est trop limitée pour comprendre réellement quoi que ce soit. Aussi, mon avis est clairement subjectif. Mais je reste perdu. Je me sens perdu... Certains danseurs avancent aussi que les réseaux sociaux prennent trop de place dans notre quotidien et que l'on ne devrait pas autant y prêter attention... Mais c'est la façon actuelle de faire, non ? C'est ce qui fonctionne maintenant, « the place to be » en tant que créatif, non ? Donc comment passer à côté ?

Les personnes parleront toujours du fait de « percer » : percer, c'est être reconnu pour ce que l'on fait, c'est dépasser ses pairs d'une tête, être une des figures de proue de la communauté. Percer, de nos jours, implique presque souvent la synergie présente sur les réseaux sociaux, comme Instagram et YouTube, par exemple. Percer, c'est finalement dépasser sa communauté proche, c'est être reconnu par d'autres personnes, qui n'y font pas partie. Dans mon cas, en tant que jeune immigré guadeloupéen à Montréal, j'avais une certaine attente de la façon dont mon parcours allait se définir devant moi, mais la réalité est toute autre. Naïvement, je pensais que la première communauté qui allait me supporter, mon premier pas vers le fait de percer serait grâce à la communauté 97 de Montréal (ou « ultramarine », venant de l'indicatif des territoires : 971 pour la Guadeloupe, 972, pour la Martinique, 973 pour la Guyane, etc...). Les personnes avec qui je partage une expérience commune, une origine commune ou quasi-similaire. Avant de venir au Canada, j'avais des fantasmes d'une communauté 97 unie, soudée, permettant à chaque talent de s'épanouir dans les meilleures conditions, avec le support de ceux qui nous ressemblent le plus. Cette façon de penser vient sûrement de l'atmosphère internationale actuelle, axée sur la réflexion des communautés noires sur elles-mêmes. En effet, les mouvements « support black business », « buy black » et compagnie cherchent à faire profiter la communauté d'un nouvel essor venu de l'effet de synergie créé par les membres. En se concentrant sur ses propres éléments, la communauté ne peut que se développer dans de meilleures conditions que précédemment. Malheureusement, cette vision ne s'est pas forcément réalisée pour moi. En effet, être « comme » des gens ne suffit pas pour gagner leur support. Partager la même expérience de jeune immigré ayant choisi le Canada pour la prochaine étape de sa vie non plus. En regardant mes statistiques Instagram par exemple, je remarque que la grande majeure partie de mon audience est située au Canada (70%) contre 14,6% en France et 5,2% en Guadeloupe. Les personnes interagissant le plus avec mon contenu posté ne sont pas les 97 du Canada non plus. Les 97 au Canada ne sont pas des milliers non plus... Nous sommes encore une population nouvelle au Canada, raison de plus pour penser que la petite taille va favoriser la création de liens forts et créer un support plus important entre les membres, selon moi. Malheureusement, cette population n'est pas celle qui me supporte le plus,

à mon plus grand étonnement. Ceux qui interagissent avec mon contenu sont en grande partie des proches qui veulent me voir réussir dans ce que j'entreprends (petite amie, famille, amis proches...) ou alors des inconnus. Pourquoi les 97 ne sont-ils pas les premiers supporters de ce moyen d'expression si proche d'eux ? Répondre à cette question serait m'avancer. Je ne sais absolument pas pourquoi... Et les raisons peuvent être multiples ! Peut-être que c'est personnel ? Ma personne (qui je suis) ne donne pas envie aux autres de me supporter ? Peut-être que c'est culturel ? Pourquoi supporteront-ils quelque chose qu'ils connaissent si bien, qui est si proche d'eux ? Peut-être que le niveau n'est tout simplement pas assez haut pour générer l'effet « WOW », motivant souvent les interactions et les partages sur les réseaux sociaux ? Peut-être que le contenu n'est pas assez stimulant ? Après, peut-être que les raisons viennent aussi de mon activité : ce sont les règles des réseaux sociaux et il faut s'y plier. Peut-être que je ne poste pas suffisamment ? Peut-être que mon contenu n'atteint tout simplement pas les bonnes personnes, celles qui sont intéressées ? Mais qu'importe les questions que je me pose, c'est le jeu. Il faut juste persévérer, selon les dires de tous. Persévérer, continuer. On ne sait jamais quand est-ce que l'on va réussir, quand est-ce que l'on va percer. On ne sait pas quel post va nous permettre de percer. Mais c'est aussi ce qui est lassant... Parfois, on a l'impression de poster du contenu dans le vide... De ne pas être perçu à notre juste valeur. C'est très complexe de mettre toute sa passion, toute son énergie dans quelque chose, s'attendre à des résultats et voir que rien ne se passe. Rien ne bouge. Avec ma présence en ligne, je vais généralement dépasser le secteur de la danse uniquement et montrer plusieurs aspects de la culture également : par exemple, je suis connu pour être quelqu'un qui s'intéresse énormément à la musique (et mon recapitulatif de mon année 2021 sur Spotify le prouve bien, avec 98 811 minutes d'écoute sur l'application, plus que pour 98% des autres auditeurs au Canada, \*rires\*). Je vais donc partager énormément de musiques en rapport avec les styles que je pratique mais aussi par rapport à l'actualité de nos régions, la mode vestimentaire associée, les différents styles, etc... J'essaye d'être un ambassadeur de toutes les choses que j'aime, de toutes les choses qui font de moi qui je suis. J'essaye toujours de les présenter à mes followers de la façon la plus positive possible, comme je les vois, pour qu'eux même puissent les aimer et s'y intéresser par la suite, par eux-mêmes. Cette façon de penser ressemble un peu à la dynamique présente dans le crowdfunding, aller chercher du support auprès des gens que l'on connaît, les personnes proches de soi, comme la famille, les amis, les amis des amis, avant d'aller en chercher dans un cercle plus global. C'est avec le soutien de ceux qui sont déjà là que tu peux augmenter ton following, augmenter tes engagements et asseoir ta place dans le milieu. On dirait que les chiffres attirent les chiffres... On dirait que si tu as un grand nombre de followers, les gens vont te follow plus facilement, comme en se disant : « S'il a autant de personnes qui le suivent, peut-être que je devrais le faire également ? ». Cette dynamique

va même jusqu'à pousser certains créateurs à acheter des followers afin d'accélérer ce processus... Mais je ne m'abaisserai jamais à cela... Il devrait être possible de construire sur le support de ceux qui sont déjà là pour atteindre les autres, non ? C'est cette volonté de bien faire, couplée à cette solide logique qui m'ont laissé penser que tout allait être facile, qu'avoir le support des autres 97 allait être facile. Mais ce n'est pas suffisant. Il manque encore un petit quelque chose, un élément secret que je n'ai pas encore réussi à découvrir. C'est peut-être moi qui dois changer, avec mon niveau, ma vision artistique, mes idées... ? C'est peut-être mon utilisation des réseaux sociaux qui doit changer... ? Peut-être que c'est tout, l'ensemble de ce que je propose, la façon dont je le propose, qui doit changer ? Mais je n'ai pas encore eu de moments réellement forts sur les réseaux sociaux. Juste des pics, des moments où je pensais que ça allait arriver... Mais c'était toujours léger. Il n'y a pas encore eu de moments ayant changé ma vie. Mais ces moments existent-ils vraiment ? Perçons-nous suite à un moment spécifique, ou l'accumulation de plusieurs éléments ? J'aime penser que tout sera plus facile après le mémoire... Que j'aurais plus de temps et donc plus de temps pour m'entraîner, plus de temps pour réfléchir à mes projets, pour les réaliser... Plus de temps pour travailler, faire de l'argent et donc plus d'argent pour avoir de meilleurs visuels, avec des vêtements plus captivants, une prise d'images plus professionnelle, etc... Est-ce que cela sera vrai ? Avec les réseaux sociaux, je vois des artistes atteindre un haut following très jeune et se professionnaliser directement... Est-ce que ma carrière se finira après mes études, car j'aurais réalisé que mes meilleures années de performances sont après moi, ayant 26 ans aujourd'hui ? Est-ce que je continuerai, atteignant un espace où je ne suis pas encore, à la fois dans mon expression artistique, mais aussi avec ma présence sur les réseaux sociaux ? Est-ce que la réussite professionnelle vient forcément de pair avec une importante présence sur les réseaux sociaux ? Je ne le sais pas encore, mais je suis impatient de voir ce que je pourrais produire après mes études... Est-ce que je serais écrasé par les responsabilités de la vie adulte ? Est-ce que je pourrais atteindre ces sommets que je vois au loin ? Ou est-ce que je continuerais en tant qu'amateur, acceptant mon sort ? Tout le monde en est conscient... Nous le savons tous. Plus tu investis de temps dans quelque chose, mieux tu performs par la suite. En dansant à temps partiel comme je le fais, en tentant d'accumuler les minutes de danse dans mes semaines, jonglant avec l'Université, le travail, je sais que je ne peux pas évoluer autant que ceux qui consacrent 100% de leur temps à cette activité. Mais c'est toutefois le choix que j'ai fait, compte tenu de la réalité du terrain... Gaspiller des heures de travail pour avoir un plan B si ça ne marche pas, une bien dure réalité...

Les réseaux sociaux sont aussi un endroit avec des dynamiques spécifiques. Il y a des gens objectivement plus forts que moi avec moins de followers... Des artistes ayant tout fait, gagné de multiples battles, qui

sont passés à la télévision pour des événements comme Danser Pour Gagner, Révolution, ayant des contrats de façon régulière et vivant de leur art... Qui ont moins de followers que moi ? Comme je peux trouver des gens moins bons que moi, avec plus de followers ? Il semble exister une autre logique que juste le niveau en danse. Plusieurs éléments entrent en compte quand on se demande pourquoi des gens suivent une personne plutôt qu'une autre. Le niveau peut-il objectivement être évalué par les autres personnes, sur les réseaux sociaux ? Est-ce toujours subjectif, raison pour laquelle aucune logique ne semble exister ? Si cette personne a plus de followers, plus d'engagement qu'une autre, est-ce que cela vient de raisons positives ? Est-ce forcément une bonne chose ?

Nous remarquons aussi que les extrêmes semblent performer bien mieux que le reste... Les extrêmes, que ce soit extrêmement bien ou l'opposé. Que les commentaires soient positifs, négatifs, qu'ils soient en rapport ou pas avec ce qui est montré... Ça augmente l'engagement et donc l'exposition (plus tu es exposé, plus tu as de chances de tomber sur des gens qui aimeront ce que tu fais) et beaucoup de créateurs en jouent aujourd'hui.

Pour le côté positif, nous pouvons penser aux personnes extrêmement belles, qui semblent avoir une grande facilité à construire un grand following, qu'importe leur activité. Je suis déjà tombé sur des comptes avec des nombres de followers incroyables, le titre de « danseur » en bio, des milliers et des milliers de likes mais la prestation en elle-même ne reflète pas ce niveau de notoriété... On dirait que je suis encore bloqué dans l'ancienne façon de penser, avant l'impact actuel des réseaux sociaux, où il fallait bien faire l'activité pour être connu à travers celle-ci... Et maintenant, les gens suivent des personnes qui parfois font des choses... Mais il semblerait qu'ils suivent la personne avant tout.

Pour le côté négatif, on le voit avec l'exemple des idées politiques extrêmes (extrême droite ?) dans tous les pays du monde. On l'a vu aux Etats-Unis avec l'élection de Donald Trump et on le revoit maintenant en France avec le raz-de-marée Eric Zemmour, l'ayant amené à 7% de votes pour sa première candidature aux élections présidentielle en 2022. Les posts réveillant des émotions fortes chez le public sont généralement ceux qui performant le mieux sur les réseaux sociaux, que ce soit des émotions positives ou négatives... Ce fait entraîne des situations particulières où des danseurs vont coupler leur performance à « d'autres choses » pour marquer les esprits. Souvent, ces autres choses sont peu flatteuses ou voire ridicules. Nous voyons des exemples de jeunes hommes mettant des vêtements féminins et des oreillers en rembourrage pour « rappeler » les corps des femmes noires... Et danser avec ce « déguisement », par

exemple. Cette stratégie apparaissait déjà avec les humoristes Internet, utilisant des perruques et du maquillage pour moquer des situations avec les femmes noires... Avant, les gens rigolaient, mais maintenant, la société est devenue plus sensible sur les questions de racisme, de sexisme... Plus « woke », comme on dit ? Les réactions à ce type de contenus sont de plus en plus négatives, invitant les créateurs à repenser leur façon de faire rire, leur façon de présenter leur contenu : en effet, en postant cette vidéo, ne penses-tu pas qu'elle aura un impact sur certaines femmes de ta communauté ? Si toi, tu en rigoles dans ta vidéo en te déguisant, ne penses-tu pas que certaines personnes de ta communauté ressemblent à ce que tu mets en spectacle ? Pour toi, c'est un déguisement, mais quand est-il pour ces personnes-là ? Personnellement, il m'est difficile de suivre cette route avec ma présence artistique. Tout d'abord, car je suis conscient de l'impact que peut avoir ce type de vidéos sur les personnes noires de façon générale, mais aussi car j'ai du mal avec le concept de promouvoir la qualité ET du « ridicule », « drôle », en même temps, pour augmenter mes interactions. Je me considère comme quelqu'un de drôle, mais utilisant un humour avec de la subtilité ? De plus, j'ai énormément de mal avec le fait de prendre en ridicule une culture déjà si critiquée par les personnes ne la connaissant pas, ne voulant pas la voir à sa juste valeur... Je me sentirais mal d'en rajouter, de donner une raison de plus aux autres de penser négativement aux membres de la communauté... Je me prends au sérieux. Je prends cette culture au sérieux. Et je prends mon art au sérieux. Devons-nous saisir toutes les chances qui s'offrent à nous d'augmenter nos engagements sur les réseaux sociaux ? Devrait-il exister des limites à la recherche d'engagement ?

Dans un monde de plus en plus connecté, les autres (surtout ceux n'évoluant pas profondément dans la communauté de la danse urbaine montréalaise) semblent porter de plus en plus d'attention au nombre de followers pour déterminer le niveau d'un danseur. Certains magasins aux Etats-Unis refusaient l'entrée à certains clients s'ils n'avaient pas un certain nombre de followers sur leur Instagram. De la même façon, dans certains studios de danse dans le monde, il n'est pas possible d'enseigner sans avoir un certain nombre de followers sur son compte d'artiste. Il semblerait que 1 000, 2 000 personnes qui suivent ton travail, c'est peu... Quand on y réfléchit, c'est déjà énorme ! 2 000 personnes qui ont fait le choix actif de s'abonner à ta page pour suivre ce que tu crées, c'est tout de même quelque chose ! Mais cela ne suffit plus... Maintenant, à 5 000 followers, tu commences à être pris au sérieux, les gens commencent à comprendre que tu te démarques. A 10 000 followers, tu es quelqu'un. 10 000 followers est le nouveau 1 000 followers, semblerait-il. Certains danseurs à Montréal ont plus de 100 000 followers ! C'est plus que tous les artistes ayant reçu un prix de l'organisme SOCAN Musique en 2021 ! C'est plus que la gagnante de l'émission Occupation Double, une des émissions de télé-réalité les plus écoutées au Québec ! (Elle a

actuellement 91.8k le 10 Décembre 2021). Il y a des danseurs sur Montreal ayant plus de followers à eux tout seul que tous les autres danseurs du territoire réunis, \*rires\* ! C'est énorme ! Cependant, ce ne sont pas les danseurs ayant la meilleure position, sur le marché des artistes... Ceux avec le meilleur réseau professionnel, le plus de propositions de contrats... Et ce type de situation entraîne des questionnements, des débats, des échanges plus ou moins véhéments.

Il y a un côté blessant quand on compare son parcours à certains résultats sur les réseaux sociaux. C'est difficile de rester positif. Certaines fois, tu te remets en question : « Après tout ce que j'ai fait, c'est uniquement comme ça que la vidéo performe ? ». On se retrouve à rechercher des engagements comme si c'était la seule façon de juger que l'on fait bien : « Après tous ces moments à danser, après tous les sacrifices, après les moments montrant que j'ai quand même un certain niveau, j'ai vraiment juste 20 likes sur mon post ? Moins de 1 000 vues alors que j'ai environ 2 500 followers ? ». Je n'ai pas vraiment de moyen de comparaison, ma seule expérience de danseur est celle que je découvre actuellement, au fur et à mesure de mon expérience. Toutefois, j'ai l'impression que les éléments permettant d'être reconnu en tant que danseur sont différents : avant, il fallait fonctionner au sein de la communauté, être reconnu par les pairs et ceux avant nous, les « OGs » comme on les appelle à Montréal. Maintenant, la seule présence de la foule derrière les artistes, sous l'appellation « followers », leur donnent une certaine notoriété, appuyant leur présence dans la communauté. Cette nouveauté n'est pas problématique, au contraire. Toutefois, cela peut le devenir quand l'expérience de l'artiste est discutable ou non pertinente... Et que la personne est populaire pour d'autres raisons que son art, par la commodification de sa personne, créant de fortes réactions parmi les followers (même si ce n'est pas relié à la danse urbaine).

Les réseaux sociaux viennent bousculer une certaine tradition, un certain équilibre existant dans la communauté. Là où avant, les représentants les plus reconnus de la communauté émergeaient suite à un écrémage, en passant par différentes étapes (se faire remarquer dans les cours, se faire remarquer dans les événements, être assistant ou collaborateur ponctuel puis professeur, etc...), on remarque que les réseaux sociaux peuvent permettre de sauter, voir d'éliminer complètement des étapes, d'avoir une relation avec une foule importante en nombre, qui peut être tellement importante qu'elle remet en question la reconnaissance par les pairs et les anciens de la communauté. La force de la communauté semble rétrécir au profit de celle de la foule (les followers). La communauté ne semble plus avoir autant de pouvoir pour définir quelles sont les bonnes pratiques et celles à éviter (en tant que danseur authentique) car la foule renforce la présence et le statut de certaines personnes, sans l'appui des acteurs

de la communauté. La foule contemple le produit fini posté sur les réseaux et y réagit, pouvant donner des réactions (fort) différentes de ce que la communauté aurait pu renvoyer. C'est la foule qui semble avoir son mot à dire concernant les danseurs et leur statut, par rapport à leurs pairs. Comment expliquer qu'un danseur avec 500 000 followers ne fait pas les choses correctement ? N'est pas un bon représentant de ce qu'est et doit être un danseur urbain ? Est-ce qu'un danseur avec 500 000 followers est « mieux » qu'un danseur avec 5 000 followers (qu'importe ce que cela implique) ? Dans le passé, pour être un acteur reconnu, il fallait s'impliquer dans la communauté et cela pouvait se faire de façon différente (prendre des cours, être présent aux divers événements comme des concerts, soirées, workshops, etc..., être assistant, peut-être, puis être professeur ou organisateur d'événements sans que cela ne soit surprenant pour les autres acteurs). Maintenant, j'ai limité l'impression que l'on peut vivre en dehors de la communauté, juste avec une présence en ligne appuyée par de nombreux followers. La communauté a du mal à réguler tout le monde utilisant les caractéristiques qu'elle met en avant, comme la musique, les steps, le style vestimentaire, les coiffures etc... C'est un problème reconnu et de nombreuses discussions sur les réseaux sociaux tournent autour de ce contrôle (ou cette absence de contrôle sur les individus). Un nombre élevé de followers peut légitimer par la suite, la création d'événements, comme des cours ou des workshops, même s'il n'y a pas de réelle expertise ou connaissances. D'autres questions apparaissent : avec autant de followers, n'est-ce pas d'ores et déjà une preuve d'expertise en elle-même, donnant une certaine légitimité à pratiquer dans la vie réelle ? Cette question est complexe car elle suppose que la foule suit et peut reconnaître des experts... Est-ce vraiment le cas ?

De nombreux « call out » (des mauvais comportements pointés du doigt) sont faits sur les réseaux sociaux à propos de différents styles et pour différentes raisons. Les acteurs de la communauté semblent s'attaquer mutuellement sur des sujets différents, tentant désespérément de réguler à nouveau ce qui se passe suite à la nouvelle importance des réseaux sociaux pour les danseurs : dernièrement, un danseur de New-York s'est fait call out par des Sud-Africains car, dans sa biographie sur Instagram, il avait écrit « King of Afrohouse », un style originaire d'Afrique du Sud. Ces derniers lui ont dit qu'il n'était pas le roi du style car on ne l'avait jamais vu en Afrique du Sud et que les vrais rois, s'il y en a, sont vraisemblablement là-bas. « My father is better than you » avais-je vu dans la story Instagram d'un des concernés ayant fait le call out, où il avait comparé un court vidéoclip de son père, ayant à peu près la quarantaine, cinquante, dansant dans la rue et un court vidéoclip du danseur de NYC, autour de la fin vingtaine, dansant dans un studio de danse. La différence entre les deux vidéos était frappante pour moi : le père paraissait vraiment dans son élément, sans une once d'énergie forcée ou exagérée. On voyait la différence entre les deux

personnes et on comprenait pourquoi les Sud-Africains avaient fait ce call out : comment s'appeler King of Afrohouse sans être à ce niveau-là ? Sans avoir été accepté, reconnu, par les personnes de la culture originelle ? La scène montréalaise n'est pas étrangère à ce genre de pratiques : de nombreux call outs ont également été faits ici, en krump, popping, dancehall et afro avec des retombées différentes, selon les styles, selon les personnes concernées... Il ne semble plus y avoir de pouvoir permettant de réguler l'émergence des acteurs. Le nombre de followers ou de likes sur les réseaux sociaux semblent être un bon indicateur du niveau, de l'expertise, de la connaissance d'un individu mais sont-ils vraiment des indicateurs fiables de ces notions ?

Je n'ai jamais vraiment réfléchi à ce qui me faisait ressentir du respect pour un danseur : je vis simplement le moment, collectant mes informations en temps réel et tirant des conclusions mais sans pousser le processus de compréhension plus loin, de façon consciente. Quel serait une bonne évaluation de la performance d'un danseur sur les réseaux sociaux ? Qu'est-ce qu'une personne qui évolue bien, pour moi ? À mes yeux, le respect commence « IRL » (« In Real Life », dans la vraie vie). Si tu es un excellent professionnel, les personnes que tu as croisé durant ton parcours témoigneront de ton expertise, ton approche, ta pédagogie, ta couleur particulière, du niveau de tes chorégraphies, etc... Et par la suite, avoir du « bon » contenu sur les réseaux. Mais qu'est-ce que du bon contenu ? Est-ce que ma version de « bon » contenu est universelle ? Je ne sais pas... Mais pour moi, c'est du contenu authentique (où la culture est fière d'ajouter ta pierre à l'édifice, car ça la montre sous un bon jour), où l'expertise et la maîtrise se voient clairement et créant un sentiment positif chez le spectateur, ce qui va motiver son engagement envers le post (likes, commentaires, partages, ajouts aux signets, etc...)

Les réseaux sociaux permettent de suivre les différents acteurs du milieu et d'apprendre d'eux, de façon informelle, en attendant de pouvoir apprendre à leur rencontre. Parfois, en ligne, certaines informations clés se perdent lors de cet apprentissage. Certaines nuances, précisions, façons de faire n'apparaissent pas clairement sur la vidéo. On voit ce que le danseur fait (plus ou moins) mais pas l'intention derrière le mouvement, ce à quoi il pense, le nom ou la situation ayant permis de créer ce mouvement, ce qui rend l'apprentissage sur les réseaux sociaux extrêmement précaire. En dancehall, cet aspect est particulièrement important pour les danseurs, améliorant leur vocabulaire chorégraphique au fur et à mesure de leur exposition à des steps qu'ils prennent plaisir à apprendre et reproduire. Ma pratique a commencé devant des écrans, avant d'exister en miroir à celle de mes amis, au lycée. Nous apprenions en ligne et reproduisions par la suite, entre nous, ce que nous avons appris. Aujourd'hui encore, c'est le

chemin que j'arpente pour apprendre de nouveaux steps qui sont créés en Jamaïque, en Europe et aux Etats-Unis. Par mon expérience directe, j'ai aussi compris qu'il y a des limites à l'apprentissage par vidéo. Non pas dans une situation où un professeur va filmer un cours, expliquant le tout, afin de partager ses connaissances... Mais plutôt dans la situation où un individu va poster une vidéo performative chorégraphique ou montrant les steps de son groupe, uniquement dans l'exécution, la présentation de ses steps. En apprenant de cette façon, on se tient au courant des nouveautés dans le milieu mais l'apprentissage n'est pas complet, n'est pas parfait. C'est pourtant le meilleur moyen pour nous d'apprendre, nous autres, pratiquants à Montréal, dans un environnement manquant d'acteurs dancehall influents et reconnus dans la communauté internationale. Et quand les acteurs viennent, nous pouvons directement corriger ce que nous avons appris tant bien que mal afin de nous assurer de la bonne reproduction des mouvements, dans le respect de l'intention et la forme voulue. Un des exemples les plus marquants de ce fait est notre compréhension du step 'Gully Creepa' de Elephant Man : appuyé par le vidéoclip et l'atmosphère surnaturelle du « riddim » (partie instrumentale de la musique), mes amis et moi avons longuement pensé que le Gully Creepa était juste l'expression du folklore jamaïcain, comme nous avons nous mêmes, en Guadeloupe, en Martinique, des exemples de monstres surnaturels... Ce n'est qu'en 2015 (merci Instagram et la possibilité de voir ce que j'ai publié dans le passé, une photo avec le professeur nous ayant expliqué le step qui me rappelle cette anecdote) que j'ai pu avoir une nouvelle compréhension de ce step, grâce à la venue de Blacka, danseur de la Danca Family. Il présentait le step sous un nouveau jour, en lien direct avec la situation de l'économie souterraine jamaïcaine et notamment les guerres de gangs, avec les membres de gangs, traversant le « gully » pour s'affronter. Le gully étant une sorte de caniveau séparant des villes, des territoires... Étant armés et en confrontation directe, les personnes accroupies, avançant de façon minutieuse, attentive, marchant à couvert... Rappelant le step « Gully Creepa » mais le présentant sous un nouveau jour, à la fois créature surnaturelle mais aussi situation connue des populations défavorisées jamaïcaines, prouvant l'aspect réel, dur, vrai de la danse dancehall. On peut reproduire les mouvements mais il y a souvent d'autres choses en jeu, bien plus profondes. Mimer la danse ne suffit pas. Il faut la vivre pour lui rendre hommage. Et le faire en toute honnêteté et rigueur. Cet aspect à tendance à disparaître et je le vois à Montréal. Les sonorités dancehall étant de plus en plus populaires, on remarque l'utilisation de la danse de plus en plus dans les productions locales. La connaissance n'est pas toujours au rendez-vous... L'attrait du style attire pour l'argent à se faire avec les cours, la possibilité d'avoir des followers, remplir des salles... Ça joue sur l'égo. Ces personnes peuvent avoir un talent chorégraphique ou de danseur... Mais les initiés ayant reçu un certain niveau de formation peuvent remarquer chez eux, l'absence de connaissances générales dans le style. C'est plus que de la

danse. Il y a des aspects sous-entendus, sous-jacents qui doivent être maîtrisés un minimum afin de légitimer une personne et son statut dans la communauté. Je trouve que certaines personnes ayant beaucoup de followers n'ont pas cette finesse, cette connaissance des nuances. C'est un avis personnel, ça rentre peut-être même dans le gossip ? Mais je vois des choses et je sais que le travail de recherche en arrière plan n'est pas fait. Et la communauté n'arrive quand même pas à s'auto-réguler afin de gérer ces situations-là. Sont-elles vraiment des situations négatives pour la communauté ? Je les vois comme telles, mais le sont-elles vraiment ? Certains pourront dire que je cherche des excuses à ma propre situation... Penser que des danseurs avec plus de followers que moi font mal leur travail serait une bonne façon de mettre la faute sur l'extérieur pour mon manque de réussite ? Comment pouvons-nous comprendre objectivement ces situations ? C'est un cas compliqué, pouvant même entrer sur le conflictuel entre les danseurs. Des conflits sont nés dans la communauté montréalaise suite à ces discussions et les retombées se voient encore aujourd'hui pour ceux qui sont au courant des divers échanges entre les concernés.

Se prostituer pour suivre des tendances apparaissant en ligne ? Les challenges ? Est-ce qu'on se sent vivant en faisant ça ? Sur le bon chemin, la bonne voie ?

#### 4.10 Scène de confinement

Le confinement à Montréal à tout arrêter pour la danse, d'une façon brutale. On savait que ce moment allait venir... Mais c'est différent quand ça arrive réellement. Accroché aux nouvelles, essayant de savoir ce qui allait arriver à notre pratique, à chaque nouveau confinement... Nous sommes au troisième confinement maintenant. Presque deux ans sans pouvoir danser réellement. Deux ans à voir les endroits ayant marqué notre pratique accuser le coup, ouvrir des GoFundMe, publier des messages de fermetures... Il y a eu ici et là quelques jours où l'on pouvait danser mais cela semble bien peu... Deux ans à essayer de comprendre quoi faire lors d'une pandémie mondiale qui empêche nos rassemblements, ce qui a permis à nos arts d'être. Comment danser sans être avec les autres ? Où est le point... À la fin du deuxième confinement, après les doubles vaccinations, la promesse d'une reprise brillait dans les yeux de tous. Tout repartait : les sessions dans les studios, les projets vidéo, les entraînements pour les spectacles à venir... La scène à répondu présent. Nous étions de nouveau là, à mouiller le maillot. L'été nous a permis d'oublier légèrement les traumatismes passés... On se voyait dans la rue pour danser, à Place-des-Arts, ailleurs... Des radios dehors et trois, quatre, danseurs... Des messages envoyés avant que tout le monde n'apparaisse, quelques heures plus tard. Je marchais tout le temps. Être dehors m'avait manqué... Et je faisais toujours en sorte de passer vers Place-des-Arts pour échanger avec les personnes en place... D'un simple passage,

je me retrouvais à rester et blaguer avec les autres... Jusqu'à ce que les messages de ma copine me ramènent à la réalité : « -Where are you ? -PDA. Je dansais, j'arrive ».

Avec mon groupe, la 'Iza Family', on a organisé une rencontre afin de pouvoir discuter de tout. On voulait repartir de la meilleure façon, voir si tout le monde était toujours partant, toujours clair sur ce que l'on voulait accomplir. Rencontre à Mont-Royal, journée parfaite, je me déplace à Bixi pour rejoindre les autres. Je rencontre Gknow et Jojo qui reviennent d'un contrat qu'ils avaient juste avant. On appelle Crescendo pour confirmer : « - Pizza et vin, ce soir ? - Yup ! Je prends mon porte-feuille et je descends ! ». Rapide passage chez le dépanneur du coin, commande effectuée en ligne et nous étions tous là, riant, discutant, après tout ce temps sans réellement pouvoir se voir. Le sujet des deux premiers confinements, bien sûr, est revenu sur le sujet. La situation nous a juste ouvert les yeux sur notre situation, sur la facilité avec laquelle tout ce que l'on pensait acquis pouvait disparaître... Comment notre art est peu, aussi, comment une carrière peut s'effondrer rapidement...

Gknow : « No lie ? Je pensais vraiment à arrêter ! Ça a impacté négativement... Non, je pensais vraiment arrêter... Pendant le premier confinement, j'avais arrêté de danser en fait.

Moi : Même moi man... J'avais essayé de prendre des cours en ligne avec les gens de LA, ceux qui avaient fait Ignite... Tu te rappelles, l'évènement où il y avait les auditions à la fin, là ? Où on avait gagné des cours gratuits au studio à LA mais finalement, avec le COVID, ils se sont transformés en cours en ligne ? C'était cool hein... Mais danser en ligne, c'est vraiment différent... En plus, je me cogne tout le temps partout, sur ma machine à laver, sur les placards et je suis sûr que le voisin du dessous me déteste !

Gknow : C'est vraiment pas pour moi non plus ! En plus, le truc qui m'a un peu dégoûté, c'est que juste avant le COVID, j'avais l'impression que ma carrière prenait vraiment un sens, je gagnais ma vie... J'enseignais jusqu'à six fois par semaine quand même, ça fonctionnait bien ! La danse était devenue mon revenu principal même si je travaillais à coté...

Moi : Ah ouais ! La richesse ! \*rires\* Et la COVID a juste tout stoppé hein...

Gknow : Ouais, une véritable claque... C'est comme si on m'avait dit que mon rêve ne pouvait pas être atteint, no matter what... C'est un truc trop fragile, les arts... Moi, je suis dans l'optique où je veux que mes

revenus soient stables, c'est pour ça que je prenais plusieurs contrats... Et pendant la COVID, ils ont juste tout coupé... C'est comme si on m'avait dit que mon rêve ne pouvait pas être atteint no matter what...

Jojo : Vraiment ! Même moi, je me questionnais... Au début, j'ai cru que ça allait passer rapidement donc on continuait à faire des petites vidéos avec Adrien... On a fait quoi ? Cinq, six vidéos ?

Moi : Ouais... Des trucs vite fait ! Des petites vidéos genre des TikToks, des Reels... C'était trop dur de rester sans rien faire et vous ne vouliez pas venir répéter donc je dansais avec Jojo ! \*rires\*

Gknow : Mais non ! C'est pas ça ! \*rires\*

Crescendo : Looool... Non, c'était vraiment compliqué... Avant la COVID, j'avais une vision claire de ma danse, de mon niveau, de ce que je devais travailler pour devenir meilleur... Genre ma tonicité dans mes mouvements, mes lignes... Et je travaillais dessus ! Je suis passé d'environ six heures de danse à rien du tout... C'est dur de danser quand tu habites dans un appartement, le moindre bruit que tu fais, tu te prends des remarques, des plaintes... Tu ne peux même pas aller dans les studios ou dehors... Au niveau des projets aussi, je savais où j'allais, j'avais des projets personnels avec mes élèves à Urban, même qu'on en parlait, Adrien, genre longtemps avant la COVID, on disait qu'on voulait pousser le dancehall à Urban (Element Zone)... Et maintenant, j'ai l'impression d'avoir fait des pas en arrière quoi, d'avoir perdu des acquis, de devoir travailler doublement pour revenir au niveau que j'avais avant et en plus continuer à progresser... Je fais une grande remise en question de ma vie de danseur, là, on a quand même perdu genre un an et demi et en plus, c'est même pas sûr qu'on retrouve une vie normale...

Moi : Franchement, même moi hein... Au début, je me suis grave laissé aller... Je faisais les vidéos avec Jojo pour continuer de rester actif mais c'était vraiment chaud... Au tout début, j'avais complètement arrêté de danser, même les cours en ligne avec les gros danseurs de LA, de Paris, même ça, ça ne me donnait pas envie... Après, sur la fin, j'ai repris un peu plus car ça me manquait trop... Donc je dansais chez moi et j'essayais de prendre des vidéos pour continuer à travailler un peu, mais la motivation a pris un coup, hein... Même niveau forme physique, c'est chaud ! \*rires\*

Jojo : Sans la communauté de danse, c'est vraiment dur de rester motivé, je ne savais même pas que le fait d'être avec tout le monde m'aidait autant, genre... Mais au moins, maintenant, je sais que vivre de la danse, c'est vraiment trop risqué pour moi. Je ne le ferais pas.

Moi : Ah ouais ? T'es sûre ?

Jojo : Ouais, je me voyais en tant que danseuse professionnelle et vivre de ça mais plus maintenant. La COVID et le confinement m'ont fait découvrir d'autres passions... Mais je reste reconnaissante pour tout, genre j'ai vraiment grandi, j'ai vraiment changé, j'ai appris plein de choses sur moi et tout. Je ne vais plus jamais prendre pour acquis le fait de pouvoir danser avec d'autres personnes, c'est vraiment différent que de devoir danser tout seul chez soi...

Gknow : Ouais, la force d'un groupe, c'est vraiment différent. Moi, c'est Angelo (professeur de danse à Montréal depuis plus de 30 ans et co-fondateur du studio Urban Element Zone, un des premiers studios de danse à se spécialiser uniquement en danses urbaines) qui m'a approché pendant le confinement pour me demander ce que je faisais avec la danse, par rapport aux trainings, est-ce que je continuais... Je ne faisais rien hein... Et c'est en discutant avec lui que j'ai réalisé que oui, la COVID avait impacté ma pratique de la danse mais c'est surtout que j'avais perdu de vue le fait que c'est une passion pour moi, j'avais perdu cette relation là avec la danse, à l'intérieur de moi-même où je me dis que je fais ça parce-que j'aime ça, en fait... Et c'est réaliser ça qui m'a fait retrouver la « flamme », genre, et c'est ça qui m'a permis de reconnecter, d'une meilleure manière, malgré tout. Avant la COVID, je dansais comme si c'était un travail, ce rapport avec la passion, l'enfant à l'intérieur de moi, j'avais perdu ça... Maintenant, le plus important pour moi, c'est mon training, comment je m'améliore, comment je me sens... Je fais toujours en sorte de garder ce que je fais connecter à moi-même, si je peux dire les choses comme ça. La danse, c'est important pour moi, mais comment je pratique, comment j'organise ça avec le reste de mes responsabilités, comment je balance le tout, c'est ce qui est plus important !

Jojo : Exactement ! C'est super important de tout bien balancer... Des fois, ça peut impacter ton mental bien plus que tu ne le crois... Moi, j'ai réalisé que je ne peux pas vivre sans la danse... Et que je dois saisir toutes les opportunités qui me permettent de continuer de faire ce que j'aime... Même si ce n'est pas en poursuivant une carrière super professionnelle, dans les hauteurs, genre danseuse de Beyoncé ! \*rires\*

Moi : Looooool ! Non, en vrai, nous sommes dans des situations vraiment particulières, hein... Crazy ! J'ai l'impression que l'on est trop loin pour juste abandonner, ranger les chaussures sans plus jamais les toucher... Et en même temps, pas assez loin dans notre parcours pour ne faire que ça ! En plus, on vient de voir que la pratique est super fragile... Au moindre problème, tout s'arrête, les studios ferment complètement, il n'y a plus de contrats, plus de shows, rien... Heureusement que j'avais mon travail à côté

pour me permettre de continuer à faire un peu d'argent ! On voit les studios fermer les uns après les autres, en plus... L'Espace 215, Rebelles et Vagabonds, même Andy Michel nous dit que pour DTJIC, c'est chaud financièrement, il nous dit que quand ça va reprendre, il faudra profiter pendant qu'on le pourra encore parce-qu'il ne sait pas comment ça va évoluer, si la situation sanitaire reste la même...

Gknow : C'est exactement ça, le problème ! Je pense que c'est super dur pour les studios... Zig de Rebelles (et Vagabonds) disait que les aides qu'il avait réussi à avoir ne lui permettaient même pas de payer la totalité du loyer du studio... En plus, là-bas, ils ont des coiffeurs/coiffeuses à l'intérieur du studio et eux pouvaient continuer à exercer... Même pour moi ou pour d'autres danseurs que je connais, les subventions ne nous touchaient même pas, on ne nous a jamais réellement pris en compte, on avait aucun revenu, aucune aide... Pas étonnant que ça soit dur pour tout le monde !

Crescendo : Vraiment dur hein... C'est surtout l'absence de garantie ou l'absence de connaissance sur ce qui arrivera dans le futur, sur la fin de la pandémie, qui est dur à prendre en compte... Là, on vit un peu au jour le jour, en attente des diverses communications du gouvernement sur si on peut se rassembler ou pas, si on peut danser ou pas... J'ai beaucoup de projets mis sur pause car je ne sais pas quand est-ce qu'on pourra avoir à nouveau une vie normale. Maintenant, je focus sur mes projets à courts termes, sur ma préparation physique, tout ça, car je suis capable de faire tout ça chez moi, sans problèmes. Après, pour tout ce qui concerne de grands projets comme des voyages dans d'autres pays pour participer à des évènements, j'évite hein... Tout ce qui est projet à long terme aussi comme la construction de structures pour mes élèves, c'est clairement sur pause... Trop peur d'investir du temps, de l'argent et de ne pas voir un retour sur investissements à cause de quelque chose que je ne peux pas contrôler... Vaut mieux patienter et voir hein...

Moi : Mais même en patientant, on évolue pas, hein... J'ai l'impression de perdre du temps que je ne vais plus jamais avoir... J'ai déjà 26 ans et j'ai l'impression que c'est maintenant que j'aurais dû être à mon pic, maintenant que j'aurais dû être en mesure de pousser le plus pour atteindre le niveau que je veux atteindre... Mais c'est super compliqué... On ne peut pas train, on ne peut pas se voir entre nous pour brainstorm sur des concepts ou des vidéos...Man, je ne sais même pas quoi faire.

Crescendo : Clairement ! Ça a été une grosse remise en question pour mon futur dans le milieu de la danse sans compter les autres problèmes personnels qui sont apparus durant la pandémie. En plus, maintenant,

avec les réseaux sociaux... Sans mentir, pendant le confinement, j'ai pris une grosse pause des réseaux sociaux car ce que j'y trouvais ne me parlait pas du tout...

Moi : Comment ça ?

Crescendo : Instagram avait déjà un petit côté superficiel mais avec TikTok, la danse s'est vulgarisée au point que les gens pensent que c'est facile d'être danseur, avec les challenges et les autres vidéos de ce type, mais plus dans un sens négatif... Ils prennent pour acquis le travail... C'est dur à expliquer... J'ai pris un break pour éviter tout ce contenu là car les challenges et autres vidéos de ce style, pour le « clout » et non pour la danse en elle-même m'ont un peu dégouté...

Gknow : Il ne faut pas avoir peur de s'en détacher si tu n'aimes pas ce que tu vois, hein !

Crescendo : Je sais, je sais... Mais il y a quand même de bonnes choses ! C'est juste que le confinement a mis en avant tout ce type de contenu car tout le monde était enfermé et c'était facile à créer, etc... C'est juste qu'au bout d'un moment, ça devient redondant ! C'est too much...

Gknow : Il ne faut pas laisser les réseaux nous stresser, guys... Moi, avant la pandémie, les réseaux sociaux me stressaient énormément et justement, j'ai utilisé la COVID pour m'en détacher. Maintenant, je ne me concentre que sur le côté positif que cela m'amène, quand j'ai besoin de focus sur quelque chose de spécifique... Sinon, j'ai aucun mal à fermer mon compte insta et faire ce que j'ai à faire !

Moi : Ah ouais... Fermer le compte Insta, carrément ? Je trouve ça trop dur mdr... Moi je vais juste continuer à scroller sans regarder les vidéos que je ne veux pas regarder... Mais je reconnais qu'il y a une grosse pression ajoutée aux artistes maintenant que les réseaux sociaux existent, je peux même pas dire le contraire ! Genre même moi, j'ai fait des challenges alors que je ne voulais pas au début ! \*rires\*

Gknow : Ouais, c'est ça ! \*rires\* Y'a une grosse pression, un gros stress que ça amène de devoir toujours poster pour rester au top dans la liste des nouveautés de l'algorithme et en plus faut que ce soit des vidéos de qualité avec un bon visuel, une bonne chorégraphie parce-que tu es un danseur professionnel donc ça doit super bien sortir... Moi, de base, ce que je préférais sur Instagram, c'était les vibes « real », les choses qui arrivent dans la réalité, qui sont pas forcément super clean clean... Genre, tu vas te filmer en train de « lab » (venant du mot laboratoire, espace, moment où tu essayes des choses sans jugement, à l'image

d'un scientifique dans son labo qui fonctionne par essai-erreur jusqu'à ce qu'il trouve quelque chose de pertinent à faire sortir du laboratoire) et tu prends une partie de la vidéo et tu la postes sur les réseaux en mode : « Look at what I did today ! ». Moi, je kiffe ça ! Je ne dis pas que les projets vidéo ne sont pas cools... Mais ce qui m'attire le plus, ce qui est le plus proche de ma vision de ce qu'est la danse, ce que je veux faire, c'est plus ça.

Jojo : Après tout dépend d'à quel point tu es confiant en toi et en ce que tu peux créer sur le moment hein... Créer quelque chose de suffisamment bon pour poster alors que tu lab, c'est pas tout le monde qui peut faire ça...

Gknow : Trust ! (expression montréalaise utilisée pour indiqué l'accord)

Jojo : Moi, par exemple, je vais plus poster des vidéos de mes chorégraphies, maintenant... Avant, je postais des vidéos des cours que je prenais car je manquais de courage pour poster mes propres créations... Maintenant, ce que je poste, c'est plus mes créations. Après, si pendant les labs qu'on fait, il y a des parties que j'aime bien, c'est sûr que je vais les poster sur insta mais peut-être plus en story, juste pour 24h... Ça dépend vraiment de ce qui est sur la vidéo...

Gknow : Ouais, ouais, trust... For sure, ça doit être quand même suffisamment bon et intéressant pour être posté... Sinon, tu le regardes juste pour t'améliorer et apprendre... Faut trier ce qui mérite d'être posté et ce qui n'est pas suffisamment bon pour l'être, il y a quand même un certain niveau à respecter...

Crescendo : Et même ce que tu regardes ! Ça a commencé durant la COVID mais maintenant, je trie beaucoup plus ce que je regarde et je me concentre que sur les danseurs dont j'admire le travail, ce qui me laisse moins de place à la découverte de nouveaux talents... Mais c'est moins frustrant et énervant que de voir les mêmes choses toute la journée avec les différents challenges tiktok qui buzzent alors que je ne remarque pas grand-chose qui fait que ça buzz...

Moi : Ouais... Mais j'aime vraiment pas comparer la danse de base et la danse style tiktok... J'ai l'impression que ce sont deux choses différentes et les comparer ne va faire qu'augmenter notre frustration... En plus, on voit des exemples de danseurs connus qui font des vidéos avec de courts formats aussi... Après les gros buzz pour les challenges alors que du contenu exclusif ne fait pas de chiffres, c'est vrai que c'est frustrant hein... Can't lie !

Crescendo : Ouais... Je ressens juste de la fatigue, de la lassitude en étant sur les réseaux maintenant... C'est plus comme avant... Après, peut-être que j'atteinds les limites de mon corps... La COVID m'a fait perdre du temps que j'aurais pu passer à danser et peut-être que mon corps atteint ses limites, en termes d'âge...

Moi : Faut juste continuer, la famille... COVID a bien chamboulé le tout mais il faut faire ce qu'on doit faire, hein... On verra bien où ça va nous mener ? Et, d'ailleurs, avez-vous entendu le nouveau son de Laa Lee ? Bird ? C'est sur une instru de Gold Up, un beatmaker qui était ici, à Montréal et qui est parti en Jamaïque pour bosser là-bas directement avec les artistes ? »

La soirée continuait avec des blagues et autres partages de découvertes musicales... Tout le monde se sent à peu près de la même façon, après cette crise sanitaire...

Pour ma part, j'étais de ceux qui pensaient que la crise de la COVID allait passer vite. Juste un confinement le temps de trouver les vaccins, le temps que chacun se fasse vacciner et hop ! Retour en studio. J'attendais patiemment, avec une petite baisse de moral, certes, mais avec l'impatience de retourner danser. Ce moment a été très compliqué à vivre pour moi. Je suis passé d'une vie extrêmement rapide, colorée, passant des études au travail, pour finir par la danse, chaque jour. Je vivais dehors. J'étais tout le temps dehors, soit à étudier, soit à travailler, soit à danser. Je sortais le matin et je rentrais tard le soir, souvent aux alentours de minuit... Et je recommençais le lendemain. J'entendais souvent les personnes se moquer de moi et de mon « gros » sac à dos. Me demandant si je comptais partir en voyage, si j'allais camper. Mais j'en riais et je passais à autre chose, poussé par ma passion. En quittant ma maison le matin, je devais avoir suffisamment de choses pour durer toute la journée, qu'importe mon planning. Je dansais presque tous les jours... Si ce n'était pas des projets, je prenais des cours afin de m'améliorer. Je devais toujours avoir sur moi un deuxième t-shirt, un deuxième pantalon, des sous-vêtements de rechange... En hiver, des chaussures de rechange pour ne pas salir les studios. Si j'allais travailler, mes affaires de travail. Si c'était étudier, pareil. Et je devais avoir mes lunchs et collations pour ne pas trop dépenser. Un salaire à temps partiel et l'aide de mes parents, je n'avais pas plus... Et si je voulais danser le plus possible, je me devais d'économiser au maximum. Je dansais facilement 10h par semaine si ce n'est plus... Et d'un coup, l'arrêt total. J'ai remarqué à quel point être dehors me faisait du bien avec ce premier confinement complet... Marcher, être dans le métro, aller quelque part, revenir, toutes ses périodes de transition auxquelles on ne pense pas de façon générale. J'ai senti le manque de ces moments où je ne faisais rien, où je

transitionnais d'un endroit à l'autre. Ces moments où j'écoutais de la musique et où je bougeais sans réflexion, allant d'un point A à un point B. Plus encore, j'ai senti le manque de la danse sur ma personne, de façon générale. J'étais moins heureux. Je tournais en rond chez moi, comme un lion en cage, regardant par la fenêtre pendant de longs instants, comme ma petite amie le faisait remarquer... Mais j'étais moins heureux. Je pense que le plus étonnant pour moi à été de remarquer que je ne pouvais plus dormir. Est-ce le stress, car je pensais incessamment à si j'allais encore avoir le temps de danser après le COVID ? Est-ce le manque d'exercice pour un corps habitué à aller ici et là et se donner énormément dans les studios ? Je n'ai jamais été victime d'insomnies auparavant... Mais cette situation sanitaire en a créé.

Pour y remédier, j'ai essayé de me tourner vers les solutions disponibles pendant le confinement 2020 : danser en ligne, sur Internet.

Les studios pour lesquels je travaillais, Urban Element Zone et A'Motion Dance m'avaient demandé si je voulais donner des cours de danse en ligne, afin de continuer à faire danser les gens malgré la situation sanitaire... Mais je savais que ce n'était pas pour moi. Je n'aime pas l'aspect en ligne. Je n'aime même pas réaliser des appels vidéo pour le télétravail, c'est certain que je ne vais pas apprécier la danse ! \*rires\*

Avec le COVID, la culture s'est arrêtée un instant. Il n'était plus possible de se réunir dans la rue, dans les studios, entre amis... Plus possible de danser avec les autres. Des studios ont fermé jusqu'à ce que les directives gouvernementales leur permettent d'ouvrir à nouveau pendant que d'autres fermaient complètement leurs portes. Des événements ont été annulés, des sessions d'entraînements avec des danseurs internationaux, reportées... Sur le visage de tous, lors des annonces, on voit la fatigue. Le stress. Le doute. Les danseurs continuent d'essayer de se motiver mutuellement en échangeant des messages, en postant publiquement sur les réseaux sociaux leurs séances d'entraînements, leurs messages positifs... Mais l'avenir est incertain pour cette profession immensément touchée par la COVID. Comme dit lors de la rencontre avec les membres de mon groupe Iza Family, il faut juste continuer. C'est uniquement là que tu verras jusqu'où tu peux aller... Ou alors, il faut faire le choix conscient de l'abandon... Mais c'est plus difficile à dire qu'à faire, la passion étant ce feu dévorant qui brûle à l'intérieur de toi, te donnant l'impression que tu peux réussir et vivre de ton art, malgré toutes les difficultés présentes sur le chemin. Personne ne sait si tu réussiras. Certains l'ont fait, d'autres non... Certains ont abandonné alors qu'ils auraient pu réussir et d'autres ont continué, persuadés que tout allait s'aligner pour eux, sans succès...

La crise sanitaire s'estompe petit à petit... On parle maintenant d'une possible sixième vague et le Gouvernement québécois n'a pas encore fait d'annonce sur un plan de match pour protéger la population... Les cours ont repris et j'en donne. Je vais aux cours des professeurs que j'aime et j'apprends d'eux. De nouveaux projets apparaissent et je vais aux répétitions, espérant pouvoir performer sur scène dans le futur... Tout est flou mais la passion est encore là. L'envie est encore là. On va continuer à se donner jusqu'à ce que l'on réussisse... Ou pas. Quoi qu'il en soit, le voyage en valait la peine. L'identité de danseur est à jamais rattachée à ma vision du « moi ».

Maintenant... Et pour toujours.

## CHAPITRE 5

### Discussion

Dans cette partie, je procéderai d'abord à une description de la typologie utilisée pour analyser l'autoethnographie. Je vais ensuite décrire les cinq séquences types ayant émergé de la catégorisation des différents moments de l'autoethnographie grâce à l'utilisation de la typologie. Ces séquences types aident à comprendre le récit, illustrant de grandes tendances, permettant d'avoir une réflexion plus précise et intime du parcours des artistes particuliers que sont les danseurs urbains. Enfin, je réaliserai un retour sur le fait d'être un danseur urbain, en prenant plus de distance et d'ouverture. Dans une cohérence avec les approches ethnographiques, j'essaie de ne pas trop enfermer le récit dans des architectures théoriques lourdes. J'essaie de proposer un vocabulaire qui me semble pertinent pour faire parler le processus identitaire mais aussi pour produire des agencements entre ces mots, pour comprendre ma trajectoire. Aussi, il est probable que nous ne procédons pas par une sorte de discussion abstraite qui dévitalise ma trajectoire.

#### 5.1 Caractérisation des épreuves, des tensions, des régulations et du travail identitaire

La littérature étudiée au chapitre 2 de ce travail nous a fourni des pistes afin de pouvoir étudier l'autoethnographie. En voyant l'identité comme un concept dynamique, changeant, multiple sur lequel l'individu à un certain pouvoir, une certaine liberté tout en étant soumis à la promotion de diverses identités sociales tout au long de ces expériences dans son parcours, nous avons mobilisé simultanément les théories du travail identitaire et de la régulation identitaire afin de saisir la construction identitaire dans son ensemble. Les moments saillants du récit de vie n'étant pas suffisant pour capter tous les éléments susceptibles d'impacter notablement la construction identitaire, nous avons proposé l'utilisation de l'épreuve comme méthode d'opérationnalisation de la théorie, car l'épreuve est la balise permettant de remarquer « une certaine incertitude inhérente à la nature ou à l'ampleur des propriétés des êtres (ou propos) en présence » signalant « un moment de 'flottement et de tensions' au cours duquel les propriétés attribuées sont remises en question » (Pezé, 2015, p. 7). Ces épreuves peuvent porter sur de nombreux objets, toutefois, qu'importe la nature de l'épreuve, l'individu qui s'y mesure éprouve un « pàtir subjectif » (Martuccelli, 2010, dans Pezé, 2015, p. 8) donnant une forte coloration d'expérience personnelle : les facteurs subjectifs des individus doivent donc également être pris en compte afin de comprendre réellement le récit de vie de l'individu, en croisant à la fois l'issue objective de l'épreuve et le vécu subjectif exprimé par l'individu. Le travail identitaire se réalisant par un questionnement sans fin des forces en jeu,

son étude suit le même cours. La particularité de l'autoethnographie est de parler de moi afin de faire émerger un discours des autres. Mon but étant de créer une interprétation de ce que j'ai vécu afin de faire écho avec ce que vivent les autres. Ce n'est pas la généralisation qui est visée mais plutôt le commencement d'une réflexion sur le sujet.

Ainsi, notre typologie est formée de plusieurs catégories que nous allons présenter : les épreuves vécues, les tensions subies, les formes de régulation en place et le travail identitaire réalisé.

### 5.1.1 Les épreuves vécues

Les épreuves sont les balises présentes sur le chemin des danseurs urbains. Le mot épreuve ne signifie pas forcément un moment difficile, marquant, bouleversant... Ce sont plutôt tous les moments dont la personne va se rappeler quand on lui demandera de raconter son parcours. Naïvement, il viendra d'abord les moments les plus marquants, les plus spectaculaires ! Mais par la suite, d'autres moments émergeront au fur et à mesure de la remémoration du parcours artistique.

Pour comprendre les épreuves, nous pouvons d'abord les analyser sous la lunette de leur intensité. Ainsi, trois catégories d'épreuves émergent : les épreuves légitimes, les épreuves de force et les épreuves existentielles, reprenant respectivement la typologie de Boltanski et Thévenot (1991), Latour (2011) et Boltanski (2009). D'autres objets peuvent également être relevés, précisant la nature de l'épreuve. Certaines catégories ont émergé durant l'étude de l'autoethnographie, nous poussant à les aborder avec nuance, car ils découlent de dimensions subjectives, difficiles à saisir, non couplées à des dimensions sociales permettant de mesurer ce qui est « bon » de ce qui est « mauvais » mais découlant plutôt de la taxonomie.

#### 5.1.1.1 Intensité des épreuves

##### 5.1.1.1.1 Les épreuves légitimes

Boltanski et Thévenot, évoquent l'épreuve légitime comme servant à « attribuer une grandeur à des êtres, permettant ainsi de lever (temporairement) l'incertitude sur les qualités dont disposent les êtres jugés » (Boltanski et Thévenot, 1991, dans Pezé, 2015, p.7). Ici, nous les comprenons comme des épreuves étant peu, voire pas intenses pour l'individu. Ce sont des moments qui semblent « normaux » ou « habituels ». Ils peuvent être relevés par l'individu quand il se remémore son parcours mais peuvent aussi être écartés au premier abord, car ils n'ont pas forcément l'once de sensationnalisme souvent recherchée quand un

individu raconte son parcours. Ses épreuves ne doivent pas pour autant être balayées car elles sont elles aussi empreintes d'éléments pouvant favoriser la compréhension du milieu et de la construction identitaire.

Durant ces épreuves, l'individu sait à quoi s'attendre et suppose que des moments de ce type apparaîtront sur son parcours. L'individu arrive à se situer à travers l'expérience car la mesure est faite par rapport à des critères de légitimité déjà présents dans le milieu, critères auxquels il accepte d'être mesuré.

Il sait à quoi il est mesuré et accepte cette mesure car il comprend où se placer lui-même dans l'étalonnage ou il a des tactiques lui permettant de passer à travers ces moments sans chahut important, sans être trop bousculé.

#### 5.1.1.1.2 Les épreuves de force

Latour parle d'épreuve de force, permettant de « situer l'état des forces en présence, de déterminer des forces, c'est-à-dire de quoi sont capables les êtres et les choses, leurs qualités, leurs caractéristiques » (Latour, 2011, dans Pezé, 2015, p.6). Ces moments sont intenses à vivre pour l'individu. Car ils se démarquent dans le récit de vie et font partie des moments dont l'individu se rappelle facilement quand il revient sur son parcours. Ce sont des moments où l'individu doit se démarquer, subissant une injonction à se différencier, car son identité est bousculée par d'autres éléments apparaissant dans son écosystème, auquel il est mesuré, comparé. Un rapport de force s'établit donc entre l'individu et les autres éléments auxquels il est mesuré.

L'individu sait à quoi il est mesuré mais n'accepte pas forcément cette comparaison malgré la pression de l'environnement. C'est un moment chahutant, marquant pour l'individu.

#### 5.1.1.1.3 Les épreuves existentielles

Boltanski présente l'épreuve existentielle comme une épreuve permettant de questionner l'ordre dominant et sa reproduction symbolique, créant un lien entre l'épreuve et la critique du fonctionnement des organisations, de la société. Ce type d'épreuve permet ainsi de saisir certains effets des phénomènes de pouvoir ou de domination (Boltanski, 2009, dans Pezé, 2015, p.20-21). Les épreuves existentielles sont les épreuves les plus intenses pour l'individu. Ce sont des moments qui se démarquent clairement dans son histoire de vie, comme marqués au fer rouge, preuve de leur impact important. Il peut être difficile

pour l'individu de revenir sur ses moments car ce sont des moments marqués par des affects négatifs comme se sentir impuissant, perdu, démotivé, en danger... Ce sont des épreuves violentes. Ces moments sont décisifs dans la trajectoire de vie de l'individu car ils impactent la capacité de se projeter dans le futur, remettant en cause la persévérance de l'individu dans le milieu. L'identité de l'individu est minimisée à l'extrême, voire reniée, remise en cause, effacée. Il n'y a plus de points de repère entre l'individu et les éléments contre lesquels il est mesuré. Ces épreuves font émerger les difficultés extrêmes présentes dans le milieu pouvant mener à l'abandon de la pratique ou à la poursuite d'une carrière professionnelle dans le milieu.

En parallèle à l'intensité, les épreuves peuvent également être étiquetées selon leur qualité, une typologie découlant de la taxonomie et nous poussant à comprendre les épreuves au-delà de leur simple intensité, mais plutôt avec une vision qualitative, une sensibilité au contexte et au vécu. Avec cette nouvelle lentille, quatre catégories d'épreuves se démarquent dans l'autoethnographie : les épreuves de différenciation, les épreuves de crédibilité, les épreuves de reconnaissance et les épreuves de persévérance.

#### 5.1.1.2 Qualité des épreuves

##### 5.1.1.2.1 Les épreuves de différenciation

Les épreuves de différenciation sont les épreuves témoignant le plus de l'aspect hyper compétitif du milieu. Ce sont des épreuves illustrant le rapport à la performance pour les personnes, où la performance pure, après qu'elle soit réalisée, permet d'atteindre de meilleures positions, propositions dans le futur. Ces épreuves poussent l'individu à se démarquer des autres de façon claire, afin de montrer la plus-value découlant de sa présence. Ces épreuves peuvent être vécues à l'échelle individuelle mais également à l'échelle collective, dans certaines situations où différents collectifs évoluent dans le même milieu (comme des groupes de danse lors d'une compétition). L'individu (ou le collectif) comprennent les critères utilisés pour les mesurer aux autres et les respectent, passant à travers volontairement pour montrer leur maîtrise de leur art, par rapport aux autres. La finalité de ce type d'épreuve est de créer une image claire et forte de l'individu ou du collectif dans le milieu, favorisant la création d'une empreinte marquante sur le milieu.

L'environnement reconnaît la maîtrise de l'individu (ou du collectif) en étant témoin de ces épreuves de différenciation, permettant de classer les éléments en présence. Les compétitions, les battles ou même les classes de danse (à la fin des classes, avec la formation des groupes qui vont interpréter la chorégraphie une dernière fois, en étant filmés, par exemple) sont des lieux où les différenciations sont faites entre les

personnes. Par la suite, l'environnement peut placer l'individu dans des positions privilégiées (comme être « battle guest » dans un battle - et donc passer les phases éliminatoires en étant directement qualifié pour les niveaux supérieurs - ou encore juge, entrer dans un projet sans faire les auditions, etc...).

#### 5.1.1.2.2 Les épreuves de crédibilité

Les épreuves de crédibilité sont les épreuves où l'individu va faire valoir son savoir-faire, sa compétence professionnelle afin de s'établir dans le milieu et créer une réputation solide. L'individu comprend les règles à l'œuvre dans le milieu et évolue en les respectant. On peut illustrer ces épreuves par l'expression « faire ses preuves », illustrant le fait que l'individu doit prouver sa compétence par des actions efficaces et concrètes.

L'environnement reconnaît la valeur de l'individu au fur et à mesure des accomplissements, des apports et place l'individu dans le bassin des professionnels en mouvement dans l'écosystème, permettant un meilleur déplacement dans le milieu, notamment grâce au réseau professionnel qui se crée au fur et à mesure des expériences vécues. Ce réseau professionnel permet par la suite de sécuriser des contrats professionnels par l'entremise du bouche-à-oreille (où un membre du réseau va recevoir une proposition de contrat et présenter l'individu directement à l'employeur, pour qu'il soit contacté).

#### 5.1.1.2.3 Les épreuves de reconnaissance

Les épreuves de reconnaissance sont les épreuves où les individus vont faire valoir leurs spécificités, leurs caractéristiques propres qui peuvent être peu ou non prises en compte par l'environnement. Ce type d'épreuve est souvent liée à l'appartenance à une communauté spécifique qui est minoritaire (comme le dancehall, l'afro...). De ce fait, les caractéristiques propres des styles de danse minoritaires sont souvent non perçues pleinement par l'environnement, habitué à fonctionner au contact d'autres styles plus populaires, plus connus ou mieux mis en avant. Ce type d'épreuve sert à mettre en avant une position de « spécialiste » d'une communauté particulière, afin de poursuivre son expansion dans le territoire donné. L'individu comprend les critères utilisés pour le mesurer aux autres mais dirige le regard vers d'autres critères à prendre en compte, selon lui, pour concevoir entièrement son identité. Avec ce type d'épreuves, il faut prendre en compte une notion de défense de l'identité, défense de la communauté associée ayant des problèmes de visibilité sur le territoire. C'est en montrant les différences entre les deux éléments comparés que l'individu va passer à travers les épreuves de reconnaissance, établissant une nouvelle mesure pouvant être différente de celle utilisée par les acteurs de l'écosystème.

Dans le meilleur des cas, l'environnement peut ainsi étendre sa compréhension de la communauté et du style défendu au fur et à mesure des expériences, permettant une allocation juste et respectueuse des opportunités apparaissant dépendamment des spécialisations de chaque professionnel. Bien sûr, il se peut que l'environnement ne soit pas réceptif et continue de fonctionner avec l'échelle de mesure la plus largement utilisée de façon générale, même si elle ne permet pas de saisir totalement l'apport et les caractéristiques propres aux communautés et leurs pratiques.

#### 5.1.1.3 Les épreuves de persévérance

Les épreuves de persévérance, quant à elles, illustrent l'aspect « éternel » de la pratique des danseurs urbains, entre culture et performance. Ce sont des épreuves qui n'ont vraisemblablement pas de fin, auxquelles l'individu se soumet afin de rester « vivant » identitairement parlant, malgré le temps qui passe et les expériences réalisées. Par son implication continue, l'individu continue de se considérer comme un danseur urbain, acceptant d'être comparé à l'échelle de mesure à travers le temps, acceptant les différents résultats pouvant en découler. Ces épreuves amènent également la notion « d'abandon » dans la compréhension de la construction identitaire, notion dangereuse pour l'individu car pouvant mettre fin à son identité de danseur urbain. L'individu comprend les critères utilisés pour le mesurer et s'y soumet afin de « rester dans le bain », rester présent au sein de la communauté tout au long de son parcours. De plus, n'ayant pas de finalité à proprement parler, ces épreuves peuvent toujours donner un « résultat » différent, permettant la poursuite de l'exploration identitaire et des pratiques de danseur urbain en mettant possiblement de nouvelles choses en lumière, de nouvelles façons de comprendre la pratique, l'expression artistique et l'identité en elle-même.

L'environnement est témoin de ce type de dévouement et suit les résultats de l'épreuve afin de continuer de jauger l'apport de l'individu à la culture. Si l'individu n'est plus aucunement exposé à la communauté urbaine, à la culture, il est possible que cette dernière pense que l'individu a abandonné, d'où la nécessité pour l'individu de se soumettre aux épreuves de persévérance et montrer son attachement toujours présente.

#### 5.1.2 Les tensions subies

Les tensions sont les forces structurelles dans le milieu, au sens macro, qui vont affecter l'individu et la pratique en contexte, à un moment donné. C'est une notion faiblement théorisée dans la littérature mais ayant une présence permanente dans la vie des individus évoluant dans la culture urbaine et cela depuis ces débuts. En se basant sur l'autoethnographie, nous remarquons deux types de tensions m'affectant

dans ma pratique. Nous remarquons tout d'abord des tensions liées au danseur en tant qu'artiste professionnel et des tensions liées au milieu urbain.

#### 5.1.2.1 Les tensions liées au danseur en tant qu'artiste professionnel

Le métier de danseur est un métier difficile. Plusieurs tensions apparaissent dans le milieu artistique de façon générale, car elles ont tendance à se retrouver dans toutes les professions artistiques. Nous avons également quelques tensions qui concernent spécifiquement les danseurs urbains, car c'est une des pratiques où le corps est l'outil utilisé pour travailler.

La tension principale concernant les métiers artistiques concerne la précarité économique quasi-omniprésente, rendant difficile la pratique du métier artistique en tant que pratique centrale. Plusieurs artistes mènent une « double vie », couplant pratique artistique et autre occupation afin de subvenir à leurs besoins. Cette « double vie » charge considérablement l'emploi du temps du professionnel, se retrouvant à gérer un emploi en plus de son activité artistique, pouvant mener à des conflits d'horaires, des tensions avec l'employeur secondaire s'il n'est pas compréhensif et d'autres situations négatives comme des avertissements, des blâmes ou des renvois. J'ai eu ce type de problème avec mon emploi en au service à la clientèle dans un magasin de lunettes de Montréal. Après avoir été approché par Andy Michel pour un contrat pour un show à Toronto, pour l'évènement Choreo Ball, je me suis déplacé en personne en dehors de mes journées de travail pour demander si je pouvais prendre congés pour réaliser le show... Mon employeur m'a indiqué que je devais échanger mon shift avec un autre employé, chose que je n'ai pas réussi à faire car personne ne voulait le récupérer... Dépassé, voyant la situation comme un frein à mon expansion, j'ai décidé de call sick... Et j'ai eu un avertissement à mon retour au travail, mon employeur étant au courant que je n'étais pas réellement « malade ». Cette organisation du travail non traditionnelle, n'est pas similaire à celle de la majeure partie des professionnels dans nos sociétés qui, de façon générale, ont la majeure partie de leur temps liée à leur activité professionnelle. Cette précarité de l'emploi chez les danseurs crée une forte pression sur l'individu, augmentant les chances d'épuisement professionnel, de dégradation de la santé physique et mentale.

Cette précarité pousse également les danseurs à minimiser la déclaration de blessures ou de plaintes concernant les conditions de travail : ils ne veulent pas risquer de refuser des contrats, déjà peu nombreux à Montréal, afin de continuer à garder des revenus stables. Les blessures des danseurs ont été énormément étudiées dans la littérature scientifique, démontrant que les danseurs ont des fréquences de

blessures comparables à celles observées dans les sports professionnels (Ledoux et al., 2008, p. 4). Finalement, cette situation précaire pour les artistes entraîne une compétition féroce pour des ressources limitées (les contrats, les positions, les opportunités). Il y a également une faible reconnaissance liée à la position de danseur, perçue comme superflue par le reste des métiers de l'art, malgré la forte implication nécessaire pour réussir dans le milieu. La masse voit généralement la pratique comme un hobby et non comme un métier à part entière.

Dans mon cas, je ne pense pas avoir pleinement vécu ces tensions, du fait de mon statut « d'amateur » dans le milieu, étudiant et ayant un emploi. Du fait de mon identité « en pointillés », je ne souffre pas autant de la précarité qu'un danseur avec une identité « pleine ». Je peux toutefois apercevoir de quoi il est question même si je ne le vis pas de façon aiguë. Les contrats sont peu nombreux et la majeure partie des professionnels du milieu sont employés à côté de leur pratique. Ces tensions ne sont malheureusement pas les seules avec lesquelles les danseurs urbains doivent jongler.

#### 5.1.2.2 Les tensions liées au milieu urbain

Le deuxième type de tension remarqué concerne celles découlant de l'appartenance au monde de l'urbain. Ces tensions découlent d'une conception plus négative que les tensions liées au danseur, présenté ci-haut : les tensions découlant du monde urbain proviennent des jugements racistes, classistes de la majorité de l'époque, jugements posés sur les populations qu'elle avait marginalisés, poussés aux marges de la société. Ces tensions découlent des dynamiques d'exclusion mises en place dans le passé et ont encore un effet sur la construction identitaire des individus. L'inféquentabilité est la tension la plus répandue, collant à la peau des danseurs urbains cherchant à montrer leur talent. Cette inféquentabilité rappelle les conditions de vie difficiles des populations créatrices de la culture urbaine et semble muter, suite au grand succès de ces cultures et styles de danse dans nos sociétés contemporaines. L'inféquentabilité a gardé la culture dans une position informelle, imprévisible, car elle ne pouvait pas se développer pleinement et atteindre l'industrie, développant une forte culture de l'opportunité et de la performance permanente. Le statut de professionnel est également complexe à concevoir, considérant le fait que les individus évoluent plutôt dans une dynamique amatrice sous la pression de la précarité présente dans le milieu, exacerbée par le label urbain et le manque de liens existants avec les organismes légitimes comme les écoles de danse certifiées, sanctionnant le parcours des danseurs.

La transmission des savoirs, orale pendant de longues années, a gardé la culture cachée du regard de la masse, avant son explosion au-devant de la scène. Ces tensions, découlant directement des temps originels, restent encore fortement présentes dans le milieu, même de nos jours.

La grande popularité des cultures urbaines amène également son lot de problématiques : en effet, les cultures urbaines subissent une commodification sans précédent en partant des endroits les ayant vu naître, pouvant créer au passage des changements majeurs entre ce qu'elles sont et ce qu'elles deviennent au contact du marché. Les rapports entre le centre, espace originel de la culture et la marge, les endroits où elle s'est répandue, peuvent vite devenir conflictuels. Les descendants des créateurs remarquent souvent la création d'énormément d'événements utilisant la culture sans qu'ils n'y participent. La culture semble être dénaturée et vendue à tous sans respect pour les fondations et les créateurs. Les réseaux sociaux amplifient cette dénaturation, cette exploitation de la culture, enfonçant les danseurs urbains dans une précarité plus forte. Certaines de ces tensions ne sont pas souvent relevées par les danseurs urbains : cela ne signifie pas forcément que les tensions ne sont plus là. Il semblerait plutôt que les individus ayant choisi d'évoluer dans le milieu ont accepté ces tensions, les considérant comme faisant partie du métier, comme étant naturalisées dans la construction identitaire.

Les deux types de tensions présentés s'entremêlent au fur et à mesure de l'entrée des danses urbaines dans la culture populaire : les danseurs urbains voient leur pratique se légitimer, étant considéré de plus en plus comme des danseurs au sens reconnu du terme. Ils restent toutefois membres de l'urbain, ce milieu encore perçu péjorativement par la masse. Ce ne sont pas deux catégories différentes, aux limites tranchées. En effet, tous les arts sont à un moment capté par le marché comme l'est l'urbain aujourd'hui, faisant disparaître les tensions originelles découlant du milieu pour ne garder que celles du milieu artistique. Toutefois, cette étape d'entrée complète de l'urbain dans la culture populaire n'est pas encore réalisée. Les tensions découlant du milieu urbain ont tendance à disparaître plus ou moins pour les individus extrêmement populaires (ceux ayant réussi dans le milieu, les stars, etc...) mais même les plus grands actes du domaine se plaignent encore d'être soumis aux tensions venant de l'urbain. Au fur et à mesure de l'expansion du style dans la culture populaire, nous pensons qu'il y aura une disparition des tensions découlant directement du domaine urbain pour ne laisser apparaître que des tensions du milieu. Cet effet de la commodification nous laisse apercevoir ces deux types de tensions comme les deux pôles d'un continuum plutôt que comme deux catégories séparées. La disparition des tensions découlant du

monde urbain est loin d'être la réalité. Les mécanismes d'exclusions sont encore performants et grandement logés dans nos sociétés.

Figure 5.1 Continuum des tensions affectant le danseur urbain



### 5.1.3 Les formes de régulation en place

Les formes de régulation sont les influences de l'environnement auxquelles l'individu est soumis. Ce sont les autres éléments présents dans l'écosystème artistique pouvant l'influencer tout au long de son développement artistique, à la recherche d'un moyen de gagner sa vie mais également de s'exprimer artistiquement au sein d'une culture donnée. De façon continue, l'individu va gérer ces influences multiples afin de créer une certaine cohérence interne de qui il est et de comment il se positionne dans l'univers artistique et dans la culture. Les formes de régulation sont multiples et permanentes et nous pouvons les différencier selon leurs origines, leurs intensités, leurs quantités, selon leurs fréquences et selon leur proximité géographique avec le sujet.

#### 5.1.3.1 Les origines des régulations

Les forces influençant l'individu sont généralement des forces externes : nous pouvons parler de la culture dans laquelle il évolue, les traditions en place, les images perpétuées par les médias, les réseaux sociaux, les personnes qu'il rencontre... Toutefois, au fur et à mesure de son parcours et de son évolution, l'individu amasse des connaissances sur un domaine spécifique et devient lui-même une force à prendre en compte dans le jeu de pouvoir des régulations. Ses expériences passées lui donnent un certain recul par rapport aux situations rencontrées, lui permettant de gérer efficacement la pression des forces externes grâce aux forces internes qu'il a réussi à acquérir. Bien sûr, les deux régulations sont présentes au même moment : l'étude des dominantes permet toutefois de rajouter de la précision dans la compréhension des moments vécus.

### 5.1.3.2 L'intensité des régulations

Les forces autour de l'individu peuvent être étudiées selon leur intensité : comme étant faibles ou fortes. Les régulations faibles seront les régulations que l'individu perçoit durant son avancée dans le milieu mais qui ne vont pas grandement influencer son développement. Ce sont des influences présentes mais qui peuvent être ignorées par l'individu, sans avoir de conséquences graves sur la trajectoire qu'il a choisie. Ce type de régulation est généralement présent à des moments où l'individu est dans un milieu dépassant ses capacités, ses compétences actuelles. Nous pouvons parler des moments où l'identité se crée comme les cours de danse où les personnes ne doivent que suivre les chorégraphies du début à la fin... En effet, le cours n'est pas uniquement l'endroit où l'on peut se démarquer des autres par sa maîtrise, en reprenant la chorégraphie. C'est également un endroit d'apprentissage où l'essentiel est d'apprendre au fur et à mesure, classe après classe, visant une amélioration personnelle. Dans ce contexte précis, la régulation présente dans cette classe est faible, semblable à l'expression « L'essentiel est de participer », où la valeur de la classe se trouve dans le fait de la suivre. Ici, il est question de se soumettre à l'expérience afin d'en ressortir grandi, de faire son maximum au fur et à mesure afin de s'améliorer avec le temps et l'exposition continue au style. Le cours de danse ne devient un endroit de performance, où l'on peut se démarquer par sa maîtrise, qu'à partir d'un certain niveau : ce n'est qu'à ce moment que les individus dans le domaine entrent dans une certaine compétition positive dans la classe, après avoir dépassé le stade de simple assimilation de la chorégraphie et étant maintenant au stade de l'interprétation dans un contexte de performance.

Les régulations fortes, quant à elles, sont des régulations que l'individu ne peut pas ignorer, tellement elles pèsent dans la balance des forces en présence : nous pouvons prendre l'exemple des troupes de danse ou des programmes de formation, qui dépassent les limites de simples cours de danse, en comparaison. Dans ces troupes de danse ou ces programmes de formation, l'individu est soumis à une forte pression le poussant à changer dans la direction déterminée par les coachs ou les formateurs et présentée aux membres lors de l'adhésion au projet. Mon entrée dans le Programme et le Programme All Stars illustrent ce type de régulation : il est essentiel de suivre les directives pour évoluer, de jouer pleinement le jeu, d'accepter l'expérience complète.

### 5.1.3.3 Multiplicité ou unicité des régulations en jeu

De façon générale, les forces en jeu autour de l'individu sont multiples. Aux fins de l'étude, nous nous permettons de nous questionner sur les régulations ayant le plus d'impact sur l'individu dans le contexte

donné. En nous concentrant sur les régulations dominantes, nous pouvons comprendre la direction globale suivie par l'individu au moment donné afin de suivre son évolution dans sa pratique. Ainsi, il peut y avoir une régulation se démarquant clairement des autres, de façon dominante. C'est cette régulation que nous allons considérer principalement, sans toutefois oublier que d'autres régulations sont aussi en pouvoir. La construction identitaire est un phénomène complexe que nous devons simplifier aux fins de l'étude. Nous pouvons reprendre l'exemple des troupes de danse ou des formations professionnelles pour les danseurs. Dans ces moments, une régulation dépasse clairement les autres, de façon singulière, influençant l'individu de façon centrale.

Dans d'autres situations, nous remarquons l'influence de multiples régulations simultanément, pouvant créer des conflits internes chez l'individu, partagé entre plusieurs forces. Nous pouvons prendre l'exemple de la troupe sAme, partagé entre une régulation venant de la culture dancehall, poussant à faire apparaître les caractéristiques de la danse dancehall et la régulation du milieu compétitif montréalais, habitué à une certaine forme d'expression, différente de celle apparaissant dans les milieux dancehalls. Cette situation nous a poussé à créer la troupe sAme, justement pour tenter de gérer ce conflit de régulation, en infiltrant le milieu afin de pouvoir petit à petit assouplir les critères de jugement afin d'inclure une vision « plus dancehall » dans la balance.

#### 5.1.3.4 La fréquence des régulations

Au fur et à mesure de l'avancée de l'individu, il peut faire face à de nouvelles situations présentant leurs lots de forces associées. Ces nouvelles régulations seront perçues par l'individu et incluses dans son analyse interne. Ces régulations apparaissent souvent suite à de nouvelles opportunités saisies par l'individu. Par exemple, en entrant dans sa première troupe de danse, un danseur peut être soumis à une régulation d'une nature différente, qu'il ne connaissait pas auparavant. Il peut découvrir une nouvelle façon de travailler et d'explorer sa pratique. Mon entrée dans System'A illustre ce type de régulation : j'avais déjà été membre de groupes dans le passé mais ici, c'était plus légitime, plus sérieux. Nous avons plusieurs entraînements par semaine, suivant une méthodologie claire avec des acteurs reconnus du milieu.

D'un autre côté, le parcours d'un danseur urbain est construit sur des notions de répétitions, de multiples soumissions aux mêmes exercices, aux mêmes situations afin de s'améliorer. La répétition est également présente au niveau des régulations pouvant ainsi être récurrentes ou habituelles pour l'individu se

professionnalisant. En prenant plusieurs formations professionnelles au cours de son parcours, l'individu va possiblement rencontrer le même type de régulation encore et encore. En faisant des compétitions ou des battles également. Certaines différences peuvent apparaître à l'occasion mais l'ensemble des forces est majoritairement similaire au fil des expériences du même type. Mon expérience de danseur, encore sous le chapeau de l'amateur, ne retranscrit pas forcément correctement cette situation : en effet, la majeure partie de mes contrats ont encore une certaine teinte de nouveauté. Toutefois, les danseurs professionnels au sens propre du terme ont plus d'opportunités, plus d'expérience, rendant plus concrète la notion d'habitude dans le milieu.

#### 5.1.3.5 La proximité géographique des régulations

Finalement, un dernier type de régulation utilisé dans notre typologie peut être présenté, la régulation par rapport à l'espace géographique. En effet, étant un étudiant étranger au Canada, originaire de la Guadeloupe, j'ai pu percevoir deux espaces artistiques, dans deux pays différents. Les forces régulatrices présentes dans un espace géographique ne sont pas forcément celles présentes dans un autre. Celles apparaissant dans l'espace artistique guadeloupéen ne sont pas forcément celles apparaissant dans l'espace artistique montréalais ou canadien... Les régulations peuvent être locales ou internationales, considérant également que les styles de danse s'exportent et évoluent en dehors des territoires qui ont vu leur création. Complexifiant le tout, Internet et les réseaux sociaux permettent des échanges instantanés entre les individus de différents espaces géographiques, favorisant le déplacement des régulations d'un espace géographique à un autre, même quand les acteurs ne sont pas physiquement présents sur le territoire. De ce fait, une régulation locale est une régulation venant directement du territoire où l'individu évolue tandis qu'une régulation internationale est une régulation venant d'ailleurs ou englobant plusieurs endroits géographiques simultanément.

#### 5.1.4 Le travail identitaire à l'œuvre

Comme vu dans notre chapitre théorique, le chapitre 2 de ce mémoire, le travail identitaire est le travail sur soi réalisé par l'individu tout au long de son évolution. Ce travail sera influencé par tous les éléments présents dans l'écosystème artistique dans lequel navigue l'individu, prenant en compte les concepts présentés précédemment comme les tensions structurelles et les forces régulatrices. Afin de tenter de mieux comprendre ce travail identitaire dans le cas des danseurs urbains, nous avons qualifié le travail identitaire de différentes façons : par son type, les conséquences qu'il amène et finalement le niveau d'agentivité et de réflexivité apparaissant lors du dit travail identitaire.

#### 5.1.4.1 Le type de travail identitaire

Nous avons identifié cinq types de travail identitaire que nous allons définir dans les prochaines lignes : le non travail, le micro-bricolage, l'hybridation, la rupture identitaire et la survie identitaire (pouvant mener à la mort identitaire).

##### 5.1.4.1.1 Le non travail (ou l'absence de travail identitaire)

Le non travail (ou l'absence de travail identitaire) représente la situation où l'individu refuse d'être affecté d'une quelconque façon par les éléments poussant son changement. Il y a un blocage chez l'individu, qui refuse de changer, qui ne veut pas voir son identité être modifiée par l'expérience. L'individu va donc se soustraire, fuir, refuser d'être présent, afin de ne pas être soumis au travail identitaire jugé comme indésirable. Ici, nous pouvons prendre le cas de la troupe sAme où les participants ont tout simplement refusé de continuer à travailler pour ce projet, jugé comme indésirable même s'il partait d'une bonne intention. L'inconfort était également présent pour moi, même si j'aurais persévéré juste pour voir les conséquences qu'une telle action aurait eu sur la scène artistique montréalaise. En se soustrayant à leur appartenance à la troupe, les danseurs ont refusé de voir leur identité affectée, refusé de jouer le jeu du milieu qui ne reconnaissait pas leurs styles de danse. Suite à la fin de sAme, je n'ai plus revu les personnes retenter l'expérience, avec les compétitions de groupe de ce type. De mon côté, j'essaye tout de même de continuer ce travail en participant à des cyphers, battles all style mais c'est de plus en plus compliqué pour moi de me motiver à les faire. J'ai l'impression de ne pas être à ma place premièrement et ensuite, de travailler vers une direction où je vais perdre l'essence même de ma danse. Je pense que c'est ce sentiment qui a motivé les autres membres de sAme à arrêter, en plus d'autres facteurs individuels et personnels.

##### 5.1.4.1.2 Le micro-bricolage

Le micro-bricolage est utilisé quand on parle de micro-ajustements réalisés par l'individu. Ces micro-ajustements sont généralement faits en arrière-plan, pendant que l'individu continue de naviguer dans son écosystème, s'adaptant aux situations apparaissant au fur et à mesure des expériences vécues.

Pour illustrer ce type de travail identitaire, nous pouvons considérer mes premiers instants à Montréal, après avoir quitté la Guadeloupe, où je dansais avec Trécy au Centre Sportif de l'UQAM. En effet, durant cette période et jusqu'aux auditions de A'Motion pour la troupe System'A, j'ai adapté petit à petit ce que je faisais à mon nouveau contexte, restant fidèle à ce que je faisais déjà en Guadeloupe mais en m'adaptant

en fonction de ce que mon environnement nécessitait. Pour les auditions, j'ai dansé sur 'Your Side' de Tink, une petite modification à ce que je faisais habituellement mais quand même dans la lignée directe de mon expérience depuis la Guadeloupe. Ce type de travail ne crée pas ou très peu de variations aux pratiques déjà en place et l'identité n'est pas ou peu modifiée.

#### 5.1.4.1.3 L'hybridation

L'hybridation est un type de travail identitaire où des changements plus importants sont effectués sans toutefois trop s'éloigner de qui on est et de ce que l'on fait. L'individu comprend l'intérêt de changer certains points mais ne souhaite pas se perdre ou changer totalement. Il y a un intérêt dans le fait de changer : le changement est perçu comme une amélioration, une évolution positive, recherchée. Il y a une volonté de prendre les éléments déjà présents, les acquis, la perception de ce qu'est l'identité actuelle et de les fusionner à d'autres éléments afin de grandir artistiquement et professionnellement.

Ce type de travail identitaire apparaît par exemple dans le cas de formations professionnelles comme le Programme et le Programme All Stars de Andy Michel auquel j'ai participé, où les styles présents n'étaient pas forcément ceux que j'utilise ou que je maîtrise... Mais ce sont des ajouts que je voulais réaliser, des situations que je voulais vivre afin de me rapprocher de mon idéal artistique. Mes goûts musicaux sont variés et j'aimerais pouvoir danser sur toutes les musiques que j'apprécie, sans être sensible au genre ou style musical auquel appartient la musique. Je veux avoir une compréhension de plusieurs styles afin d'hybrider mon dancehall et le rapprocher de ce que je rêve de réaliser, pour moi-même, suivant ma vision artistique. Pour ce faire, je me dois de me soumettre à cette hybridation et intégrer des notions de hip-hop, d'afro, de contemporain même. Je veux toutefois rester fidèle au style dancehall car c'est le style dont je suis le plus proche culturellement et affectivement. Cette culture est la mienne et je veux porter ses couleurs à chaque pas, tout en m'approchant d'un idéal artistique.

#### 5.1.4.1.4 La rupture identitaire

La rupture identitaire est un travail identitaire marquant pour l'individu, amenant la notion de rupture dans la conception de sa personne. Des changements de pratique et des changements identitaires apparaissent clairement suite à ce type de travail, fortement impactant pour l'individu, marquant un « avant » et « après » dont la personne se rappelle clairement en revenant sur son histoire.

Dans mon histoire, les moments de ruptures identitaires sont généralement les moments m'ayant enfoncé encore plus dans la culture urbaine, m'ayant poussé à continuer sur ce chemin. Ce sont les moments qui m'ont fait réaliser que je pouvais continuer sur cette lancée. L'entrée dans la troupe System'A est un bon exemple : cette entrée montre la rupture entre ma vision amatrice de la pratique et une vision à l'entrée du monde professionnel. Les entraînements rigoureux et la structure créée par les coachs, les Blazin Twins venant de France m'ont poussé à repenser mon implication dans le milieu. Était-ce une passion ? Est-ce que je voulais plus ? Est-ce que je pouvais en faire plus, transformer cela en quelque chose de plus sérieux, plus professionnel ? Les pratiques et l'accompagnement reçu ont permis d'organiser mes pratiques personnelles, m'approchant d'un standard dans le milieu tout en me poussant à m'améliorer dans ma performance. Les participations aux multiples shows m'ont permis de commencer à construire mon CV d'artiste au-delà des prestations que j'avais déjà réalisées dans le passé, uniquement dans un cadre scolaire, au lycée en Guadeloupe. Toutes ces avancées ont indéniablement influencé un changement identitaire, dans la même direction : je me considérais comme un danseur, bien plus que dans le passé.

#### 5.1.4.1.5 La survie identitaire (ou mort identitaire)

La survie identitaire est un travail identitaire apparaissant dans des situations extrêmement difficiles à vivre, impactant l'identité et les pratiques plus que tout autre travail présenté précédemment. L'individu est dans une situation où il est sur le point d'abandonner complètement sa pratique ou son identité. Dans les situations où l'abandon est réalisé, nous parlons même de mort identitaire, situation où l'individu abandonne cette partie de lui-même, la laisse mourir et disparaître de son identité.

Un bon exemple de survie identitaire ici est la crise de la COVID-19 pour les danseurs urbains. En effet, cette crise a paralysé nos artistes d'une façon sans précédent : il était impossible de s'entraîner en groupe, impossible de prendre des classes, d'organiser des événements... La culture au total était à l'arrêt. Les seules façons restantes de se sentir part de la culture étaient grâce aux réseaux sociaux et autres moyens de communication permettant de partager des messages d'encouragement ou des vidéos comme des clips, des throwbacks (des vidéos filmées dans le passé afin de rester motivé), des reportages pour profiter du moment d'arrêt pour revenir aux bases, chercher les origines pour revenir plus fort... Cet arrêt forcé a complexifié la situation économique de bien des acteurs du milieu, qui ne pouvait plus réaliser de contrats et qui ne pouvait pas, pour la grande majorité, bénéficier d'aides de l'État considérant la position particulière des danses urbaines dans le bassin des sports et des arts. Pour moi, cette période est synonyme de remise en question : elle a amplifié le côté précaire de la pratique, créant des

questionnements sur le niveau de vie atteignable en poursuivant sur cette lancée, en me montrant à quel point il était difficile pour un artiste de vivre de sa passion mais a également exacerbé la place de la danse dans ma vie. J'ai réalisé que c'est quelque chose de limite indispensable à ma vie car j'en étais privé depuis de longs mois : c'étaient des moments de doutes intenses où j'ai réalisé l'importance de la pratique... Tout en voyant les grandes difficultés qui parsèment le chemin, la crise sanitaire n'aidant en rien. Durant la crise sanitaire, mes pratiques n'étaient plus faites avec autant de sérieux... Il y a eu une période de laisser-aller, de fuite mentale en faisant d'autres choses, hors du monde urbain, pour éviter de rester dans une situation stressante, ne pouvant rien faire pour changer les choses à part attendre que la crise passe. Cette situation se soldera soit par la fin de la période de survie identitaire et la continuité des activités et de l'avancée dans le milieu, soit par la mort identitaire de mon moi danseur urbain professionnel... Avant de me consacrer à d'autres choses, d'autres projets.

#### 5.1.4.2 Les effets du travail identitaire

Comme présenté précédemment, le travail identitaire a un impact sur l'individu. Cet impact peut être remarqué de l'extérieur et concerner les pratiques ou alors être plus difficile à saisir de l'extérieur, s'il concerne un changement au niveau de l'identité. Le travail identitaire peut donc amener des changements de pratiques et des changements identitaires qui doivent être étudiés de façon qualitative, pour en apprécier toute la profondeur.

Les changements de pratique sont multiples et il est difficile de présenter leur liste exhaustive car ils dépendent des contextes dans lesquels l'individu évolue. L'individu peut modifier légèrement sa façon de faire pour être mieux perçu par son environnement, comme moi durant mes premières auditions à A'Motion, en prenant pour ma création une musique assez différente de celles que j'aurais prises habituellement, pour me faire remarquer de façon positive (car je supposais que tous les autres membres allaient choisir une musique dancehall pour passer les auditions pour une troupe dancehall) ou alors comme pour la troupe sAme où des choix musicaux ont été faits pour essayer de correspondre aux critères de jugement utilisés pour les compétitions de danse sur le territoire. D'autres changements de pratique peuvent être ceux qui surviennent suite à une amélioration des connaissances comme en sortant de formations de danse (le Programme, le Programme All Stars) ou des cours, des workshops (quand des artistes dancehall viennent à Montréal en proposant de nouvelles façons de s'entraîner, comme le danseur Slip de la Dance Family qui m'avait conseillé de danser sur du R'n'B afin de travailler mon interprétation dancehall, d'utiliser les mouvements dancehall sur une musique avec une rythmique plus lente pour

habituer mon corps à aller jusqu'au bout de mes mouvements, afin d'avoir une meilleure esthétique de mouvements en revenant sur les musiques dancehall). L'individu peut ajouter des éléments dans sa conception de la pratique ou alors il peut supprimer des choses. Il peut les modifier également, si la base est bonne et peut être améliorée, plutôt que supprimée.

Les changements identitaires, plus difficilement notables de l'extérieur, sont tout aussi importants que les changements de pratiques, dans la mesure où ils démontrent la compréhension de l'individu de sa place, de son statut à un moment donné. Au fil du temps, ces changements aident à comprendre intimement les grands changements dans la vie de l'individu. Les accomplissements, les titres sont de bonnes façons de reconnaître la place d'un professionnel, son apport au milieu... Mais la vision de l'individu sur lui-même, sa façon de se voir amène une autre profondeur à l'analyse, une autre couleur qui mérite d'être étudiée également. Nous pouvons prendre l'exemple de mon entrée dans la troupe System'A, marquant le moment où j'ai réalisé être dans la culture de façon réelle. Le premier pas sur le chemin, apparaissant sous la forme d'une entrée dans une troupe entraînée par les Blazin Twins, des danseuses que j'admire et suit depuis que j'ai commencé à m'intéresser au dancehall en Jamaïque et aussi en France, dû au fait que la Guadeloupe soit un département français d'outre-mer. Un deuxième exemple peut être le moment où je suis devenu assistant d'Andy Michel, prouvant que j'étais vu par d'autres personnes que ceux proches de moi, une preuve que mon travail était remarqué par des gens extérieurs à ma vision du moment, concentrée uniquement sur A'Motion. Chaque étape m'a fait m'enfoncer plus profondément dans l'identité de danseur urbain, plus loin vers la professionnalisation. Nous pouvons également prendre les résultats d'auditions, qui renforcent la confiance de l'individu en lui-même, sa vision de lui-même et dans les choix qu'il a fait pour en arriver jusque-là. Les changements identitaires peuvent être positifs mais également négatifs, pouvant aller jusqu'à la mort identitaire dans certains cas. Les changements identitaires restent toutefois une donnée centrale pour comprendre l'évolution d'un individu à travers le temps.

#### 5.1.4.3 Le niveau d'agentivité du travail identitaire

Du fait des choix qu'il fait, l'individu a lui aussi un impact sur son travail identitaire. Il n'est pas seulement un élément recevant de l'influence de son environnement mais il est également un acteur central de son propre travail identitaire considérant les choix qu'il fait au quotidien. De ce fait, l'individu peut être acteur de son travail identitaire en recherchant le contexte qui le fera changer comme il peut être un élément récepteur, subissant un contexte imposé auquel il ne peut se soustraire sans compromettre son évolution

dans le milieu. Un travail identitaire recherché serait par exemple, le choix d'entrer dans une formation professionnelle (comme le Programme et Programme All Stars), dans une troupe (comme System'A). En évoluant dans le milieu, l'individu entrera en contact avec d'autres acteurs de l'environnement lui présentant certaines opportunités : celles-ci seront analysées et pourront être choisies si elles amènent des évolutions positives ou évitées si elles n'ont pas d'intérêt perçu. De la même façon, dans certains contextes, le travail identitaire peut être imposé par des forces dépassant l'individu et dont il ne peut se soustraire. Les critères de jugement des compétitions au Canada, voyant passer de nombreux numéros de danses urbaines spécifiques plutôt que d'autres, est un bon exemple. En arrivant ici, les danseurs sont confrontés à ces critères de jugement influencés par la culture du milieu et peuvent essayer de performer à l'intérieur des balises (comme avec System'A qui participait aux compétitions malgré la répétition du même type de commentaires négatifs), d'infiltrer le milieu pour essayer d'ouvrir les limites de la compréhension du milieu (comme avec la troupe sAme qui voulait tenter cette révolution, sans succès) ou de simplement fuir. Un autre exemple de travail identitaire imposé est celui de la crise de la COVID-19, impactant fortement le domaine artistique. Dans une situation sans précédent, énormément d'artistes ont remis en question leur implication dans le milieu, la continuité de leur carrière suite à une situation imposée et dont il ne pouvait se soustraire.

Dans le cadre de l'autoethnographie, nous avons également remarqué une troisième catégorie, la catégorie émergente, distincte des catégories de travail identitaire imposé et recherché. La catégorie émergente fait référence à la notion de hasard, de chance également présente dans le milieu : en effet, tout ne peut pas forcément être calculé de façon exacte et certaine fois, des situations se révèlent devant l'individu au fur et à mesure de son avancée. Dans mon cas, nous pouvons parler de la proposition d'Andy Michel de me prendre comme assistant, après que j'ai commencé à aller à Urban Element Zone pour changer ma routine. Être assistant était une position qui m'intéressait mais sans que je n'ai la possibilité de l'atteindre, avant la proposition subite d'Andy Michel, juste avant son cours de dancehall. Ce n'était pas une situation imposée, ni une situation recherchée. Je pouvais m'en soustraire si jamais je le voulais. Je ne l'ai pas non plus approché afin de lui demander s'il cherchait un assistant. C'est tout simplement une opportunité qui a émergé de la rencontre.

#### 5.1.4.4 Le niveau de réflexivité du travail identitaire

Finalement, la dernière catégorie permettant de qualifier le travail identitaire est le niveau de réflexivité : à quel point l'individu comprend ce qui se passe, ce qui cause les changements en lui. L'individu peut

changer suite à des influences qu'il comprend, qu'il conçoit, qu'il arrive à expliquer si on lui demande... Comme l'individu peut changer mais sans réellement comprendre pourquoi de façon précise, sans pouvoir l'expliquer si on lui demande. Un des exemples étant apparu dans l'autoethnographie est la compréhension de la place des émotions dans le processus artistique, après la performance de la pièce 'ALONE' créée pendant le Programme All Stars et l'impact que cette pièce a eu sur les spectateurs et les danseurs, dont moi-même. En effet, avant cette prestation, je comprenais que des éléments émotifs présents dans des pièces artistiques pouvaient toucher d'autres personnes. Je le ressentais avec les films, les séries... Toutefois, je ne l'avais pas encore compris dans ma création artistique qui restait « superficielle », quand on considère l'implication des émotions dans le rendu final. Toutefois, dès la création de la pièce, j'ai senti de l'inconfort dans la façon d'utiliser les émotions. En effet, ce processus de travail, d'utilisation des émotions était nouveau et inconfortable pour moi, n'ayant pas encore réalisé comment les interpréter réellement dans une pièce. De même, je n'avais pas encore été témoin d'une pièce interprétée avec ce niveau de réalisme, en sentant les personnes autour de moi danser en incarnant littéralement les émotions choisies. Les pièces étaient dansées mais ressenties avec la même clarté que si elles n'étaient que vécues dans la vie de tous les jours, sans être une création artistique. Sentir ma partenaire pleurer pendant le duo illustrant les disputes dans un couple est un moment m'ayant grandement touché. C'est un des moments où je me suis senti le plus à nu, sur scène, en interprétant une pièce connue. Voir les personnes pleurer sur scène après avoir interprété la dernière pièce du spectacle, concernant les combats difficiles que chacun doit accepter pour poursuivre ses rêves, sachant que nous sommes tous dans le même bateau, essayant de faire fonctionner notre passion à un niveau nous permettant d'en vivre de façon confortable, ces moments m'ont touché et ont impacté la personne que je suis d'une façon incompréhensible, que je n'arrive pas à expliquer. J'ai juste réellement compris que les sentiments pouvaient être incarnés dans une prestation artistique de danse urbaine. Je n'ai pas l'impression que c'est un savoir définitif. Que je puisse faire ressortir ce niveau d'interprétation quand bon me semble... Mais maintenant que j'y ai touché une fois, je sais à quoi cette zone correspond afin de pouvoir m'en rapprocher au besoin, lors d'une prochaine prestation de ce type. J'ai une vague connaissance de ces moments et je peux continuer de travailler afin de l'éclaircir et rendre plus tangibles mes futures interprétations, plus vraies, plus réalistes. Et je pense que c'est une des raisons pour lesquelles les danseurs valorisent au maximum l'expérience vécue... Pourquoi ils s'encouragent sans cesse d'essayer quelque chose, car c'est en faisant que l'on met le corps en situation, c'est dans l'expérience que l'on comprend réellement ce qui se passe. Généralement, les danseurs vont très fortement encourager les autres durant des moments où ils sont indécis : les groupes à la fin des classes pour refaire la chorégraphie sont grandement encouragés... Encore plus si une personne

semble hésiter. Les passages dans des cyphers également, qu'importe le niveau. Car c'est dans l'expérience vécue que se crée l'aisance. C'est en dansant que l'on devient danseur, pour reprendre le dicton sur les forgerons. Il est normal d'avoir peur dans des situations non connues. La peur est liée à la raison, la réflexion, les questionnements du type « Et si je me trompe devant tout le monde ? »... Et comment dépasser cela ? En se mettant en situation. En vivant l'expérience. L'essentiel n'est pas tant de comprendre tout ce qui se passe. L'essentiel est de vivre l'expérience et de pouvoir fournir une performance au public, qu'importe le niveau du danseur qui s'y prête. La notion de réflexivité du travail identitaire est importante car elle permet d'illustrer ces moments-là, ces moments que la raison ne peut pas expliquer. Ces moments vécus et ayant eu un impact, même si l'impact n'est pas compris, même s'il ne peut pas précisément être expliqué.

## 5.2 Émergence de séquences dans mon (le) processus identitaire

Tableau 5.1 Tableau des Séquences Types

	Se Construire	Consolider	Assumer	Mesurer	Identité en danger
Épreuve: Identité	Légitime	Légitime	Légitime/ De force	De force	Existentielle
Épreuve: Qualité	Crédibilité	Crédibilité/ Reconnaissance	Crédibilité/ Différenciation/ Reconnaissance	Différenciation/ Persévérance	Persévérance
Régulation: Origine	Externe	Externe	Interne*	Interne*	Externe
Régulation: Intensité	Faible*	Forte	Forte*	Forte*	Forte
Régulation: Multiplicité ou unicité	Singulière	Singulière	Singulière	Multiplés*	En conflit
Régulation: Fréquence	Nouvelle	Nouvelle	Habituelle	Habituelles	Nouvelles
Régulation: Proximité Géographique	Locale	Locale	Locale	Internationale	Internationale
Travail identitaire: Type	Rupture Identitaire	Hybridation	Micro-Bricolage	Micro-Bricolage	Survie Identitaire
Travail identitaire: Conséquence	Changements identitaires	Changements de pratique	Changements identitaires	Changements de pratique	Changements identitaires
Travail identitaire: Niveau d'agentivité	Recherché	Recherché	Imposé*	Recherché	Imposé
Travail identitaire: Niveau de réflexivité	Compris	Compris	Compris	Compris	Non Compris

En cherchant à repérer des similitudes et des divergences entre les différents moments de l'autoethnographie, j'ai comparé les épreuves entre elles grâce à la typologie présentée précédemment : les épreuves vécues (intensité et qualité), les formes de régulation présentes (origine, intensité, multiplicité ou unicité, fréquence et proximité géographique) et le travail identitaire réalisé (type, conséquences, niveau d'agentivité et réflexivité). Les tensions structurelles sont également présentes dans

la réalité mais n'ont pas été utilisées pour aider à la construction de séquences types, favorisant l'utilisation d'éléments présentant une plus grande subjectivité. Chaque séquence type représente une étape du processus de développement artistique, liée à un questionnement identitaire particulier que l'individu cherchera à résoudre en utilisant des pratiques de travail identitaire. La création des séquences types n'est pas un modèle parfait : c'est une tentative de compréhension de la réalité des danseurs urbains. La multitude de déclinaisons possibles pour arriver au statut de danseur professionnel ne permet pas la création d'un modèle, décrivant des passages obligés, aux caractéristiques rigides. La catégorisation effectuée n'est pas parfaite considérant également le fait que l'on utilise un classement en termes de dominance, à partir de la typologie : certains moments de l'autoethnographie peuvent correspondre à plusieurs étiquettes, rendant difficile leur classement. Toutefois, l'utilisation des dominances permet de comprendre la tendance générale d'une épreuve sans pour autant la définir complètement. C'est une tentative de catégorisation de la réalité tout en comprenant l'extrême complexité liée à son étude. Le Tableau 5.1 montre les tendances générales à chaque étape du processus identitaire que nous appelons séquences types.

Le processus identitaire n'est pas un processus cohérent, linéaire de façon générale et il ne l'est pas non plus pour les danseurs urbains. C'est plutôt une mosaïque, un puzzle réalisé au fur et à mesure, sans connaître l'image finale qui se précise selon l'avancée. L'autoethnographie semble montrer différents positionnements, différentes réactions en fonction de la prise d'expérience et la rencontre des situations comme les opportunités et les difficultés du milieu. Ces positionnements semblent créer un différent type de travail identitaire également, changeant l'individu différemment, à chaque étape. En les étudiant sous la forme de séquence type, nous cherchons à faire émerger une compréhension de l'avancée dans le milieu artistique urbain : bien sûr, ces moments ne seront pas exactement les mêmes chez tous les danseurs urbains, ils ne se présenteront pas de la même façon ni dans le même ordre. Toutefois, nous supposons que ces séquences types seront traversées par les individus à un moment donné, nous permettant d'observer chez chacun des expériences pouvant être rapprochées, comprises comme étant similaires globalement, part de la même famille d'expériences. Ces séquences types dans le processus identitaire semblant appartenir aux mêmes familles d'expérience, ayant les mêmes caractéristiques en suivant le classement réalisé grâce à la typologie permettront donc de comprendre les étapes de la construction identitaire d'un danseur urbain.

L'utilisation de mon histoire pour créer ces séquences types représente un challenge de taille : en effet, j'ai un parcours atypique dans le milieu, en tant que guadeloupéen ayant immigré à Montréal pour étudier. Ma connaissance du milieu guadeloupéen et du milieu montréalais amène des tensions additionnelles, renforcées par mon statut devant l'immigration canadienne. Étant encore étudiant, je ne peux pas complètement me concentrer sur ma carrière artistique de la même façon que des danseurs ayant vécu ici toute leur vie, ayant la nationalité canadienne, etc... Cette réalité m'impose donc une pratique amatrice de la danse urbaine : non pas concernant mon niveau ou mon apport au milieu qui peut être d'une certaine qualité, mais plutôt concernant mon implication totale dans la pratique. Un professionnel est une personne baignant constamment dans sa pratique, ou du moins, la majeure partie de son temps, une personne avec une identité de danseur « pleine ». Mon identité de danseur est plus « en pointillés », alternant entre le danseur et l'étudiant étranger. Être étudiant est associé à mon statut devant l'immigration, ce qui en fait ma pratique principale, légitimant mon séjour sur le territoire. Les canadiens autour de moi ont plus de libertés pour organiser leur soi autour de la pratique, pouvant choisir de changer de statut à l'école, passant d'étudiant à temps plein à étudiant à temps partiel ou en décidant d'arrêter l'école pendant une période, ce qui leur permet de se plonger plus profondément dans la danse, si voulu. Ma situation favorise également une certaine forme de doute identitaire, où je me questionne davantage sur le fait d'être un « vrai danseur ». Certains moments de mon autoethnographie peuvent être vécus différemment de ceux vécus par un danseur avec une identité « pleine ». Là où certains moments seront des consécration pour moi ou à l'extrême, des moments vraiment challengeants, un danseur avec une identité « pleine » pourrait vivre les mêmes moments comme faisant partie du métier, vivant par la même occasion moins de chamboulements que moi. Ces moments sont mis en évidence par les astérisques (\*) dans le Tableau 5.1 : ce sont des « résultats moyens » pour chaque étape de la construction identitaire, résultats étant différents de ceux apparaissant lors de l'étude de mon parcours (voir Annexe B). Mon vécu des séquences types « Assumer » et « Mesurer » ne sont pas aussi profondes que celles d'un danseur avec une identité « pleine ». Là où mes expériences sont encore peu nombreuses, triées, ce qui me permet d'éviter les pressions imposées par la nécessité d'enchaîner les contrats superflus, m'appuyant énormément sur les forces extérieures (comme les collectifs) nous supposons une tendance différente pour un danseur avec une identité « pleine » : en effet, ces derniers auront plus d'expériences (plus de contrats réalisés) en solo ou en collectif, plus profondes, leur permettant de créer une grande confiance en leurs capacités et leur identité de professionnel, réduisant l'appui sur les forces extérieures mais puisant davantage en eux-mêmes. La nécessité d'enchaîner les contrats pour avoir des revenus stables impose également une certaine nécessité à la pratique, une pression à laquelle ils doivent se soumettre

pour recevoir des revenus stables, là où je peux me défilier si le contrat ne me plaît pas, si je dois prioriser mes études, etc...

Ainsi, l'étude de mon autoethnographie se veut comme le début d'une réflexion sur le sujet et non pas le point de départ de la création d'un modèle illustrant la situation des danseurs urbains. Je ne suis encore qu'au début de l'expérience de professionnel dans le milieu urbain mais mon expérience permet toutefois de poser les bases d'une réflexion dans cette direction.

Voici donc une description des séquences types émergent de l'utilisation de la typologie créée dans le cadre de ce devoir.

### 5.2.1 « Se construire »

Cette séquence type est déclenchée quand l'individu entre au contact de la culture urbaine et qu'il s'y plonge. C'est une étape de recherche des connaissances, d'établissement des méthodes d'entraînement, de construction des pratiques. L'individu se compare aux personnes de son niveau et aspire à rejoindre les personnes qu'il considère comme plus avancées, d'une façon saine et équilibrée (épreuve légitime et régulation externe, forte). C'est un moment nouveau pour l'individu, un moment de découverte du milieu ou l'intégration des connaissances est centrale car elles permettent de mieux répondre aux attentes du milieu. C'est un processus de bricolage, où l'individu va d'abord faire avec les moyens du bord, fonctionner par essai-erreurs. C'est une séquence du travail identitaire marquée par une pratique consciente et intentionnelle, même si elle reste encore à tâtons.

Dans l'autoethnographie, je parlais de chercher des modèles sur Internet, avec mes amis, de façon libre mais intentionnelle. Je faisais comme je pouvais, avec ce que j'avais sous la main, partageant mes connaissances avec mes amis, qui faisait de même. Il n'existe pas de grand inconfort, de dissonances dans cette séquence du travail identitaire : la nouvelle exposition au milieu favorise un regard neuf, innocent. Il peut y avoir des frustrations en se comparant à d'autres acteurs du milieu, plus avancés, mais l'entrée récente dans le domaine de la danse urbaine permet de garder la séquence étanche d'affects trop négatifs. L'exemple du battle de danse contre Matimiss illustre ce fait : malgré ma défaite dans le battle, j'étais heureux d'avoir pu danser contre elle et voir l'étendue de la différence entre nos deux niveaux, me permettant de comprendre l'impact de la pratique sur les performances d'un danseur. Au fur et à mesure de son avancée, l'individu va entrer au contact d'acteurs du milieu afin de légitimer son apprentissage :

nous parlons de l'entrée dans des studios de danse avec la prise de cours de façon régulière ou l'entrée dans des troupes de danse ou encore la rencontre d'individus plus avancés qui vont le diriger dans l'exploration du style avec des battles ou des cyphers en leur compagnie. Ce deuxième moment de la séquence se veut plus formel que le premier, plus proche de la communauté de danse existante, permettant de réaliser l'appartenance de la pratique au sein de communautés, englobant plus que le volet danse. Le nouvel initié pourra donc commencer à être témoin d'événements organisés par la communauté, comme des battles, ayant plus d'importance que précédemment ou des événements plus reconnus. Dans mon cas, nous pouvons comparer les moments où je faisais des battles contre les membres de mon groupe Young Jerkerz Inc versus les moments où nous allions à la BNP de Pointe-À-Pitre afin d'affronter des membres d'autres groupes de Jerk de la Guadeloupe, afin d'avoir des titres ayant plus d'impact (King of Jerk Guadeloupe, King of Dougie Guadeloupe, etc..). De la même façon, nous pouvons comparer les spectacles que je faisais avec les Xtrem Dancerz au lycée et les spectacles que je réalisais avec la troupe System'A ou avec Andy Michel pour le spectacle Articien, dans de vraies salles de spectacles, ayant vendu des billets, etc... Les premiers exemples sont plus informels, plus « petits ». Les seconds exemples sont plus formels, plus ancrés dans la communauté, dépassant les liens uniquement entre amis mais s'établissant dans la communauté urbaine locale.

### 5.2.2 « Consolider »

Cette séquence type est dans la continuité de la précédente, où l'individu a réussi son intégration dans le milieu, après avoir rassemblé les connaissances requises et pratiqué de façon à commencer à être reconnu dans le milieu, comme initié. Comme son nom l'indique, c'est une étape de consolidation des connaissances, d'adaptation accentuée au milieu, de recherche active de feedbacks et d'expériences plus profondes au contact de la culture. L'individu a réalisé pleinement qu'il existe plusieurs niveaux de danseurs et il se projette vers les personnes les plus avancées dans le milieu, ceux ayant déjà une certaine renommée locale, espérant devenir comme elles. Cette comparaison peut être plus au moins bouleversante pour l'individu, mis en face de ses capacités réelles et étant témoin plus que jamais de celles des autres (épreuve légitime pouvant évoluer en épreuve de force, selon le contexte). Les connaissances étant déjà intégrées et la conscience d'être un danseur également, l'individu va chercher à transformer qui il est au contact d'évènements plus importants, visant l'hybridation de ses connaissances avec celles lui permettant de se dépasser et d'atteindre de nouveaux sommets : nous parlons ainsi d'entrée dans des programmes d'entraînement, des moments de formation, des participations à des shows de plus en plus importants... (une hybridation des pratiques et de l'identité grâce à des acteurs locaux reconnus, nouvelle,

recherchée par l'individu pour aider son évolution). L'individu va s'adapter à la scène locale, chercher à développer ou à muter son identité pour faire ce qui est attendu d'un danseur ayant dépassé le statut de nouvel entrant.

Mon passage dans le Programme, le Programme All Stars et le show à la 5ème Salle de Place des Arts illustre cette séquence, des expériences auxquelles j'avais adhéré afin d'améliorer ma compréhension de la pratique et d'entrer dans le milieu professionnel d'une façon plus marquée grâce aux connaissances pratiques présentées avec la rencontre de multiples professionnels du milieu et les aides à la pratique tout au long du programme, des exercices d'exploration du mouvement, d'emphase des émotions pendant la performance et des simulations d'auditions pour ne citer que ceux-ci. Ces moments étaient particulièrement stressants pour moi, considérant mon appartenance à un autre style de danse, comparé à la majorité des danseurs qui étaient sélectionnés dans mes cohortes : c'était un programme avec une majorité de danseurs commerciaux ou hip-hop. En tant que danseur dancehall, j'étais plein d'appréhension, amplifiant l'aspect stressant de l'épreuve. Les deux personnes vivant la même situation que moi (Gknow et Crescendo) m'ont fait des retours similaires, pour les auditions et tout au long du Programme. Cette particularité de mon parcours peut ne pas se retrouver dans la majeure partie des expériences des danseurs urbains de façon générale : c'est plutôt une des illustrations de l'ajout de tensions dépendamment du background (immigré, danseur d'un autre style arrivant dans une nouvelle ville...)

Le 24 Avril 2022 dernier, le Programme a eu la présentation en salle de sa 7ème édition et de la 2ème édition du Programme All Stars, montrant encore l'intérêt qu'y trouvent les danseurs du milieu montréalais, malgré la crise de la COVID-19 des dernières années. Plusieurs générations de danseurs à Montréal ont ressenti l'intérêt de passer à travers ces programmes d'entraînements spécifiques, années après années, prouvant l'importance de la formation dans le milieu. J'étais dans le public, comme d'autres membres des cohortes précédentes, pour témoigner d'un de leur premier pas dans l'industrie. Les auditions pour la 8<sup>ème</sup> édition du Programme se sont déroulées le 4 Septembre 2022 dernier et j'ai hâte de rencontrer la nouvelle cohorte dans les studios de la ville et de voir leur show qui arrivera, à la fin de leur période de formation.

### 5.2.3 « Assumer »

Cette séquence type est celle de l'individu étant sûr de lui-même, se percevant clairement comme un danseur et poursuivant les opportunités se présentant devant lui. L'intégration dans le milieu est réussie, les connaissances sont maîtrisées, les pratiques sont récurrentes et nombreuses afin de garder les acquis et développer de l'expérience. C'est une étape d'expansion suivant la création d'une zone de confort dans le milieu, d'une zone où l'individu se sent à l'aise. La compréhension, la définition de soi est en accord avec ce que le milieu attend d'un professionnel. La facette identitaire du danseur est pleinement assumée par l'individu, qui multipliera les contrats et les chances de montrer ce qu'il sait faire. L'individu se voit avancer, commence à être reconnu dans le milieu, commence à être respecté pour qui il est, ce qu'il apporte en tant qu'artiste. Il peut encore faire partie de groupes, troupes, crews mais son identité peut être différenciée de ces dernières, peut être perçue comme distincte. Ce n'est pas un moment forcément chahutant sur le plan identitaire ou dans les changements apportés aux pratiques (épreuve légitime). Des moments saillants peuvent jaillir en fonction des opportunités, bousculant l'individu s'il n'est pas suffisamment prêt à intégrer l'industrie (possibilité d'apparition d'épreuves de force). Comme induit précédemment par l'utilisation de l'expression « zone de confort », l'individu est majoritairement à l'aise dans le milieu et comprend ce à quoi on le mesure. Ce sont les autres danseurs professionnels du milieu qu'il connaît, avec qui il a déjà eu de multiples rencontres. L'entraînement continue, bien sûr. Toutefois, il peut être réalisé seul car l'individu sait comment travailler son style, après être passé par les deux précédentes séquences de l'évolution identitaire. L'habitude se développe, les automatismes se créent, appuyés par un réseau professionnel établi, lui permettant de participer à des événements et accepter des contrats (micro-bricolage en contexte de régulation habituelle, généralement faible mais pouvant s'intensifier selon les moments).

C'est généralement le moment où l'individu va chercher à vivre uniquement de la danse (si c'est financièrement possible). En devenant professeur, coach, en réalisant plusieurs contrats, en participant à des spectacles, des battles, l'individu va développer sa présence dans le milieu, représentant ses couleurs en priorité et les couleurs des organismes auxquels il est associé, ces autres éléments de l'écosystème artistique travaillant avec lui. Dans l'autoethnographie, cette séquence type est illustrée par la fin de ma période au Programme et la performance à la 5ème Salle. C'est la séquence où j'ai été approché pour participer à des shows d'une plus grande envergure comme les shows de plusieurs chorégraphes comme Andy Michel, les Blazin Twins et d'autres, à Los Angeles pour le Club Jeté, à San Francisco pour le Festival de Hip-Hop de San Francisco, à Toronto pour Choreo Ball ou Montréal pour Articien... J'ai également

accepté des postes de professeur au sein de plusieurs studios comme A'Motion Dance, Urban Element Zone, Studio Accento ou pour des organismes communautaires comme « Parle Avec Ton Rythme », faisant des interventions dans plusieurs écoles secondaires. J'ai aussi enchaîné les battles, en sortant victorieux ou en perdant, mais toujours en apprenant plus sur moi et ma pratique. Le milieu reconnaît la valeur et les connaissances de l'individu : il est véritablement considéré comme un professionnel, ayant les connaissances et l'expertise nécessaires pour faire partie de projets importants.

#### 5.2.4 « Mesurer »

Cette séquence type apparaît quand l'individu cherche à se dépasser, à continuer son expansion après avoir atteint une certaine zone de confort. L'individu va chercher à se mesurer à plus que ce qu'il connaît, plus que ce qu'il a l'habitude de voir autour de lui. C'est la séquence type qui voit apparaître les voyages dans le but d'aller prendre des classes avec d'autres professeurs, de participer à des battles ailleurs que dans le milieu local pour véritablement comprendre où l'on se situe en tant que danseur urbain. C'est une étape de recherche de reconnaissance, de dépassement de soi, de positionnement volontairement difficile pour mesurer son niveau. C'est un moment d'hyper spécialisation, de pratique intense afin de continuer à évoluer dans un contexte de dépassement de soi. La compétition est volontairement recherchée afin de pousser à faire plus, à faire mieux. C'est un moment généralement bouleversant pour l'individu (épreuve de force). En agrandissant sa vision, en prenant en compte plus que le contexte local, il se mesure à plus de personnes, pouvant agir comme un « reality check » démoralisant ou un sursaut de motivation. Dans le pire des cas, cela peut créer des inquiétudes et des doutes sur le niveau réel de l'individu et sur sa faculté à poursuivre dans le milieu. De façon générale, c'est perçu plutôt comme une motivation, un exemple de ce qui peut encore être atteint.

Cette séquence type est particulièrement saillante dans l'autoethnographie avec les épreuves à Los Angeles, la classe avec Josh Smith et le battle R'n'Beast. En effet, ces deux moments ont été des « reality check » immenses pour moi, me permettant d'être conscient du niveau me séparant des plus hauts de ce monde, pour la première fois. Prendre un cours dans un studio aussi iconique que le studio Movement Lifestyle et voir le nombre de personnes pouvant suivre une chorégraphie aussi difficile était irréal... Voir toutes les personnes de Montréal que je considère comme fortes, compétentes, être en difficulté, même si c'était beaucoup moins que moi, a remis en contexte mon niveau. J'étais complètement perdu durant la classe, à la fois sur le côté technique avec la continuité des mouvements mais également au niveau de la mémorisation de la chorégraphie car tout allait tellement vite, tout était tellement complexe ! Le battle

également était marquant avec les participants démontrant une réelle maîtrise, tellement créatifs dans leurs performances ! C'est un niveau complètement différent de celui présent à Montréal ! Le niveau des individus aux cours, le niveau des chorégraphies, la longueur des chorégraphies, les passages des participants durant le battle, les passages des juges... Tout était à un autre niveau. Tout cela a été grandement stimulant pour moi, tout en me montrant à quel point j'ai encore du chemin à parcourir, si jamais je veux arriver à ce niveau. Je comprends toutefois que ce genre d'expérience peut décourager, donner envie d'abandonner, créer des dissonances identitaires... Cette séquence est toutefois nécessaire pour le développement d'un artiste, afin de continuer à se perfectionner. Cette notion est fortement ancrée dans la communauté : le studio Rebelles et Vagabonds à Laval illustre ce fait avec un tag présent sur un des murs d'une des salles du studio, « Never a master, always a student ». Malheureusement, ce studio a fermé suite à la crise de la COVID-19 et le manque d'aides aux professionnels du milieu... Il a été un endroit stimulant pour plusieurs générations de danseurs qui garderont en souvenir les apprentissages faits en ses murs.

#### 5.2.5 « Identité en danger »

Enfin, cette séquence type est celle concernant les expériences les plus bouleversantes pour l'individu, où l'identité du danseur ou ses pratiques sont vues négativement ou effacées. Il ne semble pas y avoir de place pour l'individu, créant de l'inconfort, des doutes, des jugements négatifs à foison. L'existence même de l'individu dans le milieu est remise en compte, vue comme inutile ou superflue, sans intérêt. C'est une étape de combat pour l'individu, afin de prouver sa valeur ou la valeur de ce qu'il fait, de ce qu'il apporte au milieu. La comparaison avec les autres est omniprésente et particulièrement forte, mettant sans cesse l'individu dans des situations complexes dont il doit se défaire pour garder une relation saine avec la pratique et l'identité de danseur présente dans le soi. Les régulations en jeu sont multiples, tirant dans des directions différentes, venant de plusieurs milieux différents et dépassant l'individu par leur importance, leurs dimensions multiples. Il y a une remise en question négative se propageant à l'ensemble de la conception du soi de l'individu : sur ses capacités, son identité, ses buts, ses réalisations passées... Rien ne semble être épargné. La remise en question de l'existence de l'individu dans le domaine peut amener des questionnements sur la poursuite de la pratique, dans les cas les plus sévères.

Bien sûr, ce ne sont généralement pas des moments recherchés par l'individu. Les exemples de la crise de la COVID-19 et des impacts sur les communautés artistiques sont le meilleur exemple à prendre. C'est une situation exceptionnelle et d'autres peuvent exister également, comme l'exemple de la fin de la troupe

sAme. La nouvelle importance des réseaux sociaux peut également être amenée dans la discussion. Ce sont vraiment des expériences illustrant l'expression « experiences can make you or break you » : des situations particulièrement « challengeantes » à travers lesquelles l'individu passe, au risque de changer de façon irrémédiable. Ces moments sont généralement continus dans le temps, restant en arrière-plan malgré l'évolution : sAme est derrière moi mais j'ai encore le questionnement de continuer à tenter des battles all styles... La crise sanitaire tend à s'estomper mais le stress créé par cette dernière m'influe encore dans mes choix, créant de la crainte quand j'envisage de continuer dans le milieu artistique, à 26 ans... Les réseaux sociaux sont encore une zone de stress pour moi car il ne semble pas y avoir de réponses définitives, faciles. C'est un nouvel outil avec de nouvelles dynamiques que l'on voit évoluer au contact de la culture urbaine... Comment dois-je évoluer en parallèle ? À quel point dois-je transformer ma pratique pour prendre en compte cette nouvelle tendance ? Dois-je la transformer, même au risque d'aller contre ma conception de ce qu'est mon art ? Et si jamais je ne m'y plie pas, est-ce que je serais en paix avec moi-même d'avoir fermé cette possible porte menant à la réussite ?

### 5.3 Moi, un danseur aujourd'hui ?

La danse urbaine est un milieu passionnant où il n'existe pas une seule et unique façon de réussir. Réussir est même subjectif, tellement le terme peut englober différentes situations, différentes positions et différents parcours. Les danseurs urbains évoluent dans un écosystème particulier, méritant d'être étudié plus précisément afin d'aider les individus à se perfectionner dans les meilleures conditions possibles. Considérant les différences de parcours de chaque individu, nous comprenons que c'est un domaine difficile à étudier. Le but de notre recherche est donc de mettre en lumière le parcours des danseurs urbains afin de le comprendre : d'essayer de reconnaître les moments ayant un impact sur le développement des artistes tout en traitant des forces en jeu, influençant le développement des individus. Ces moments, que nous appelons épreuves, permettront de mieux comprendre le parcours des danseurs urbains à travers le temps, tout en relevant les changements identitaires et les changements de pratique, des plus fins, aux plus exacerbés. Djakouane & Jesus (2020) dans leur rapport intitulé « Les danseurs de hip-hop: trajectoires, carrières et formations » indique que « quelle que soit la génération, les carrières sont rarement linéaires » (p. 37). Cette ressource, découverte plus tard que les ressources principales dans l'écriture du mémoire, nous permettra de chercher un certain écho dans nos découvertes, une façon de mesurer notre travail à une autre ressource, créant une discussion entre les deux travaux.

Dès la création des pratiques urbaines, certaines tensions ont été associées aux individus les faisant vivre, tensions encore présentes aujourd'hui, même si le contexte a quelque peu changé. Ces tensions découlent de visions classistes, racistes sur les populations ayant amené ces pratiques et sont encore présentes. Il est important de comprendre l'impact de ces tensions sur les pratiquants car elles sont encore influentes, encore limitantes. Peu d'études existent sur ces tensions structurelles mais de nombreux témoignages apparaissent déjà, poussant à réfléchir sur notre société pour l'améliorer. De nombreuses voix s'élèvent sur des blogs, dans des tribunes, dans des journaux, sur les réseaux sociaux afin de créer une discussion sur le sujet dans le but de libérer ces moyens d'expressions d'un regard démonisant. Ces prises de paroles font échos aux mouvements sociaux se répandant pour un monde plus juste : le droit à la dignité pour tous, l'égalité pour tous, qu'importe l'origine sociale, la race, le sexe... Mieux comprendre ces tensions structurelles, leurs impacts, les moyens qu'elles utilisent pour se répandre, les médiums les partageant nous permettront en tant que société, d'enfin les laisser derrière nous afin de se diriger vers un monde meilleur pour les artistes urbains, méritant également de pouvoir exprimer leur vision de la vie à travers leurs performances artistiques, naissants de ces milieux trop longtemps marginalisés, oubliés. Les recherches perdent à ne pas les considérer, en ne voulant se concentrer que sur ce qui est directement observables. Il est nécessaire de garder l'image complète des danses urbaines et leur milieu, même dans leur étude.

La carrière d'un danseur urbain se réalise par un processus d'amélioration permanente que Djakouane & Jésus (2020) présentent en trois étapes dans leur rapport, la formation, l'insertion professionnelle et les évolutions de carrières. Ainsi, en entrant dans le domaine, les individus sont soumis à la pression des tensions structurelles précédemment discutées car elles font partie du monde urbain, avec lesquelles ils jonglent au fur et à mesure de leur évolution. Nous rappelons l'importance de discuter ces tensions, de les prendre en compte car elles impactent l'expérience des danseurs urbains, tout au long de leur pratique. Au fil des expériences, ils rencontrent plusieurs opportunités pouvant les faire évoluer s'ils se prennent au jeu, s'ils suivent les règles avec lesquelles se présentent les différents acteurs. Un bricolage se fait à l'entrée dans le domaine où le danseur va réunir des connaissances de tous les milieux lui permettant de s'entraîner. Dans mon autoethnographie, il était question d'entraînements chez moi devant mon ordinateur et ma télévision, avec mon frère et mon cousin sur YouTube, avec mes amis en sortant des cours au lycée ou dans le cadre de moments à la Maison Des Lycéens (club de danse) afin de s'améliorer

en autodidacte, en rencontrant d'autres danseurs à la BNP à Pointe-À-Pitre pour faire des battles ou encore au collège, pendant la récréation. Djakouane & Jesus (2020) présentent cette étape du processus comme une « autodidaxie, réelle et revendiquée » qui « est une caractéristique centrale du récit que les danseurs hip-hop font de leur parcours. Par autodidaxie, on entend à la fois les entraînements informels dans l'espace public, dans les lieux mis à disposition (MJC, centres culturels) ou détournés de leur usage principale (gymnases), ainsi que les espaces de confrontation informelle, comme les cercles en discothèques, les jams ou les battles improvisés qui ont lieu en marge des compétition formelles » (p. 31). L'autodidaxie est présentée également comme « une forme habituelle de formation initiale - voire initiatique - pour les danseurs débutants » (p. 32). De plus, les nouveaux moyens actuels vont favoriser l'apprentissage en autodidacte car « l'extension de l'accès aux contenus vidéos va considérablement faciliter l'autodidaxie à domicile [...] Et aujourd'hui, ça a bien évolué. Déjà, tu peux apprendre à danser tout seul dans ton coin [...] grâce à des vidéos de tutoriel sur YouTube, pour apprendre des steps de base et la méthodologie. Et ensuite, c'est la rigueur qui te fait progresser » (p. 32). Cette méthode autodidacte d'entraînement continue tout au long du parcours mais n'est pas la seule existante. En effet, en entrant dans la culture, il est remarqué que la place de la communauté devient centrale, favorisant les rassemblements pour s'entraîner en groupe ou pour participer à des cours de danse, au sein de studios de danse. Ces cours sont également discutés par Djakouane & Jesus (2020) qui les présentent comme des moyens « d'acquérir de nouvelles techniques et de se familiariser avec des esthétiques variées ». En effet, « si l'autodidaxie est le lieu originel ou matriciel de l'apprentissage, les cours constituent des compléments qui offrent des enrichissements aux danseurs qui maîtrisent déjà en partie des connaissances techniques et physiques (...) » (p. 32-33).

Par la suite, l'intégration de troupes ou de crews est également considérée par les danseurs, afin d'amener un entraînement plus poussé permettant de dépasser ce qu'ils explorent uniquement avec les classes ou les entraînements en autodidacte.

Mais à quel moment un danseur est-il considéré comme professionnel ? Djakouane & Jésus (2020) écrivent que « l'étape de l'insertion professionnelle constitue un processus plutôt qu'un déclic soudain ». Ils décrivent le « passage professionnel » comme le « moment où les danseurs parviennent à vivre exclusivement de la danse (quel que soit le type de rémunération) et disposent de perspectives professionnelles sur au moins un an » (p. 34). La vision économique du professionnel ne me permet pas d'être considéré comme un danseur professionnel car à aucun moment de ma carrière, je n'ai eu de

revenus stables venant que de cette pratique. Est-ce le seul moyen de déterminer ce qu'est un danseur professionnel ? Pouvons-nous considérer le danseur professionnel autrement et est-ce une chose qui devrait être faite ? La grande précarité présente dans le milieu n'aide pas les professionnels qui jonglent souvent entre plusieurs sources de revenus. Je ne connais que très peu de danseurs montréalais vivant uniquement avec les revenus de la pratique. La vision utilisée dans ce mémoire est celle où l'individu va s'établir dans la communauté, auprès de ses pairs, du public mais aussi face à lui-même, dans sa propre compréhension de son identité. L'analyse des épreuves avec la typologie présentée dans le mémoire aide à avoir une vision plus intime, plus poussée de la pratique et donc de considérer d'autres lentilles analytiques pour voir le danseur urbain et comprendre sa pratique. La prise en compte des revenus est un bon moyen de considérer les danseurs urbains mais se focaliser uniquement sur ce critère laisse dans l'ombre une bonne part de la communauté. Cette comparaison entre les deux conceptions du professionnel, celle de Djakouane et Jésus et celle dans le mémoire, illustre la tension entre le statut d'amateur et celui de professionnel au sein de la communauté urbaine : c'est une tension ayant été discutée tout au long du mémoire, notamment car mon expérience, sur laquelle est basée l'autoethnographie, est une expérience d'un amateur. Cette discussion entre les différentes conceptions du professionnel dans le milieu urbain est centrale car elle concerne énormément de personnes à travers le monde, dû à la précarité des domaines artistiques amplifiée par l'origine urbaine dans le domaine étudié.

Djakouane & Jésus (2020) parlent ensuite de « rites de passage », des « paliers » qui permettent de « marquer et de faire reconnaître symboliquement l'avancée des carrières et certaines fois, d'entretenir « l'idée d'une validation autonome par les pairs » ». (p. 37). Cette analyse du parcours se rapproche de la nôtre, l'étude des épreuves que vivent les danseurs urbains. Notre méthode est plus inclusive car elle invite à plonger plus profondément dans l'étude de l'individu en suivant la direction vers laquelle pointe Martuccelli par son utilisation de l'épreuve comme notion théorique. En étudiant les épreuves, nous sommes témoins de l'impact des rites de passages avec une touche plus qualitative mais également d'autres moments, qui peuvent être négligés avec une approche ne se concentrant que sur les moments réussis ou spectaculaires. Les moments spectaculaires devraient bien sûr être étudiés mais ils ne sont pas les seuls que l'on devrait prendre en compte. En prenant en compte l'ensemble des éléments utilisés dans la construction identitaire des individus, nous penchons vers l'utilisation des séquences types présentées précédemment, permettant de reconnaître et catégoriser plusieurs moments d'évolution des individus dans le milieu : les séquences types « Se construire », « Consolider », « Assumer », « Mesurer » et « Les

identités en danger » illustrent les rites de passages, les paliers mais prennent également en compte ces autres moments de la construction identitaire, d'une façon plus holistique.

Certains sujets semblent particulièrement saillants, complexes, à travers l'autoethnographie, méritant d'être discutés ici.

Premièrement, la tension entre amateur et professionnel est une tension extrêmement centrale dans le devoir. L'amateur représente trois positions pouvant être prises par les individus dans le milieu : la personne faisant les choses par passion, sans forcément chercher à être payé pour pratiquer. Il ne cherche pas à en vivre, il accepte la situation en comprenant les difficultés présentes dans le milieu et en choisissant de les éviter tout en faisant son possible pour continuer sa passion. Les individus dans cette position de l'amateur se poseront souvent des questions sur leur identité, leur légitimité dans le milieu malgré leurs accomplissements. C'est ma position, je crois, dans la communauté urbaine aujourd'hui. L'amateur est aussi celui qui aime quelque chose avec passion, qu'il pratique ou pas. Celui qui supportera la communauté car il fait partie d'elle et comprend les côtés positifs de ces cultures, qui veut les voir briller. C'est peut-être la position que j'endosserais si je choisis de ne plus poursuivre une carrière dans le milieu. Je continuerais d'aller aux évènements, proposant peut-être mon aide pour les organiser, faisant partie du staff (prise des billets à l'entrée des spectacles, régie, etc...) Finalement, le dernier sens de l'amateur est celui qui fait les choses « comme un amateur » dans le sens charlatan, sans réellement savoir ou comprendre ce qu'il fait, celui qui va suivre les tendances sans réellement y plonger, qui va rester dans le superflu sans aller en profondeur. La difficulté de la viabilité du professionnel dans le milieu urbain amène une complexification de la compréhension des acteurs dans le milieu : voir les choses uniquement sous le prisme du professionnel manque la richesse de l'écosystème, intégrant également les deux premières définitions de l'amateur, des individus ayant choisi de se soustraire aux tensions présentes dans le milieu tout en étant des acteurs importants de l'écosystème.

Le troisième sens de l'amateur peut être joint à la réflexion portée sur l'impact des réseaux sociaux sur la culture : ces nouveaux outils ont bouleversé le monde artistique considérant leur aspect global, instantané pouvant créer des tendances aussi rapidement que les fichiers sont publiés. L'écriture de l'autoethnographie m'a interpellé sur leur pouvoir et la légitimité associée à la présence sur les réseaux sociaux. Les discussions sur le sujet amènent souvent des réactions tranchées d'un côté comme de l'autre : un merveilleux outil de promotion devant être vu avec une position libéraliste, où ce qui s'y passe est

forcément positif, créateur de changements qui devaient se réaliser et d'un autre côté, comme un endroit factice, ne reflétant pas réellement toutes les qualités qu'un danseur professionnel devrait avoir mais plutôt qu'uniquement les qualités d'entertainer des individus, devant être dissociée de l'identité du danseur en tant que tel. Ces discussions créent généralement des critiques claires : « vendu » d'un côté, celui qui prostitue son art, littéralement, pour des réactions sur les réseaux sociaux et « hater » de l'autre côté, celui qui est incapable de réussir sur ce nouveau medium et qui critique les autres car il ne peut pas atteindre les mêmes sommets. Ces questionnements sur la place et le pouvoir des réseaux sociaux dans le domaine invitent également à se questionner sur des notions d'éthique dans le milieu et de la régulation des professionnels. Avec leur nouveau pouvoir de promotion, les réseaux sociaux semblent avoir bousculé le système de « promotion » interne dans la danse urbaine (et sûrement dans les autres milieux également, comme dans celui de la musique où des buzz musicaux sur TikTok sont recherchés, par exemple). La culture urbaine semble avoir une relation spéciale avec l'éthique car ces cultures proviennent souvent d'endroit où la survie était le principal, qu'importe les moyens utilisés. Est-ce que cette doctrine peut exister en parallèle au respect de la culture, étant arrivée jusqu'à ce niveau de reconnaissance ? Comment une régulation peut exister pour contrôler les places importantes dans le milieu comme celle de professeur, de chargé de formation dans une culture basée sur la survie ? Le troisième sens du mot amateur a ainsi énormément de chances de pouvoir accéder à des positions de pouvoir devant le public, grâce aux suivis des tendances et la jonction du monde des « entertainers » à celui des artistes du mouvement. L'amateur faisant les choses de façon superflue dans la danse peut être extrêmement performant en prenant d'autres critères que ceux utilisés dans le milieu urbain : en créant pour faire réagir plutôt que toucher émotionnellement, que rassembler. Les réactions aux posts des réseaux sociaux ne témoignent pas forcément de la qualité du travail fait, du niveau, mais plutôt d'éléments faisant réagir, pouvant être associés à la danse ou pas, à la culture ou pas. Comment questionner l'éthique dans le milieu ? Comment interroger les nouveaux moyens de légitimation donnant du pouvoir aux individus, qu'importe leur parcours ? Ces questionnements doivent être posés dans le milieu. Des discussions doivent être créées entre les différents acteurs du milieu afin de garantir une certaine transmission qualitative à travers le temps, au contact du marché, commodifiant de plus en plus les cultures. C'est un point primordial pour les cultures urbaines, afin de ne pas disparaître et ne devenir que l'ombre d'elle-même.

Finalement, ce mémoire m'a permis de faire un point sur ma situation actuelle et de mieux comprendre les différentes étapes m'ayant mené là où je suis aujourd'hui. Il est difficile pour moi d'être certain du chemin que je suivrais après avoir terminé ce mémoire. Je remarque des changements importants dans le

milieu, dans les cultures en elles-mêmes, comme des changements musicaux, de consommation de la musique par le public... L'omniprésence de « dancing song » dans le dancehall au début des années 2000 et leur disparition du paysage me fait me questionner sur la pérennité du style : ces sons avec des steps, cultivant la relation entre danseurs et la musique disparaissent petit à petit... Nous voyons un retour de ce type de musique aujourd'hui, comme une renaissance, avec le travail d'acteur qui sont là depuis longtemps comme Ding Dong avec les titres Dweet (Genna Bounce), Fling Yuh Shoulda, Stir Fry, New Dip ou Elephant Man avec Touch Yuh Head ou de nouveaux acteurs comme Laa Lee avec Bird et Dirt Bounce. Ces nouveaux sons associés aux steps ramènent cette énergie dans le dancehall mais je me demande si les choses retrouveront leur entrain ou si elles disparaîtront : en Guadeloupe, par exemple, selon les vidéos circulant sur les réseaux sociaux, ces musiques ne trouvent plus d'échos. Dans le passé, les sons comme Nuh Linga ou Sweep d'Elephant Man étaient repris en Guadeloupe, les danses étaient reproduites dans la culture guadeloupéenne, favorisant l'expansion du dancehall au-delà des frontières jamaïcaines. Aujourd'hui, la foule guadeloupéenne semble s'être désintéressée du style. À Montréal également, l'écho n'est pas repris.

L'afro, d'un autre côté, semble recevoir une promotion inédite : les réseaux sociaux sont amplifiés de vidéos de personnes dansant sur les derniers hits, les pages de promotion comme NiggazWithEnjaillement, ChopDaily publient du contenu sans cesse, les classes d'afro à Montréal sont pleines à craquer... Toutefois, les acteurs tirent la sonnette d'alarme sur les possibles impacts négatifs d'une comodification trop rapide, incontrôlée. Ils remarquent déjà une perte d'authenticité dans les vidéos publiées et une diffusion incontrôlable ne permettant pas de garder les caractéristiques d'une culture authentique transmises correctement.

La création de la vague « afroswing », « afrobashment », nouveau style venant des artistes UK, mélangeant leurs influences caribéennes et africaines, fortement présentes sur le territoire grâce à la présence des populations caribéennes et africaines amplifie les craintes de disparition des styles respectifs, dans une fusion prenant tout en compte sans préciser les origines de chaque élément. Certaines chorégraphies sur les réseaux sociaux mélangent déjà des steps d'afro et des steps de dancehall sur les musiques afroswing, diminuant l'impact des artistes jamaïcains, devant cette certaine cannibalisation de leur culture. Les musiques afroswing rencontrent un grand succès, remarqué dans leurs performances dans les charts des différents pays, montrant les ventes musicales. Ces charts sont des endroits où les chanteurs jamaïcains arrivent difficilement à arriver... Que va-t'il se passer maintenant, avec cette musique ayant une grande influence dancehall mais sans être complètement dancehall ? Est-ce que cela va amener la disparition du

style, cannibalisé par un de ces sous-genres ? La culture est sans cesse en mouvement et il est difficile de prédire ce qui se passera. Je suis toutefois le défenseur des cultures originelles, invitant les individus intéressés par ces cultures à se renseigner et donner du crédit dès que possible afin de garder les cultures vivantes et ne pas les précipiter vers la disparition ou la décadence.

## CONCLUSION

Au moment d'écrire ces lignes, je parle de manière impromptue avec un danseur reconnu du milieu montréalais, suite à un de ses posts sur Instagram, ayant attiré mon attention. Il a environ 20k de followers sur Instagram, un CV impressionnant, des contrats pour des marques reconnues... Mais publie tout de même sur les réseaux sociaux en indiquant que poster des vidéos de lui, dansant, le stresse, de nos jours... Pourquoi ? Je ne peux m'empêcher de lui poser la question en commentaire... À mes yeux, il est établi ! Une grande maîtrise de son art et de son corps, la reconnaissance de ses pairs et des OGs, (les anciens dans le milieu, venant du mot Original Gangster), des contrats avec des acteurs importants du monde urbain et en dehors, un succès certain sur les réseaux sociaux... Qu'est-ce qui pourrait le stresser ? Notre discussion a fait un écho direct à mes propres réflexions sur l'impact des réseaux sociaux sur la pratique des danseurs urbains. L'autoethnographie a été utilisée selon les suppositions que mes expériences pouvaient trouver écho dans celles des autres, à un plus grand niveau. Les points soulevés lors de la discussion sont ceux précédemment discutés dans ce devoir. Tout d'abord, la fréquence de posts à faire a été relevée, semblant pousser les danseurs sous une pression de production infinie, en suivant les tendances apparaissantes. Ces tendances placent une forte pression sur les danseurs urbains professionnels, se sentant obligés de les réaliser pour gagner en followers sur les réseaux sociaux ou alors pour répondre aux attentes des followers déjà présents. Les attentes du public semblent s'être déplacées, des productions singulières aux tendances « tiktoks ». Certains danseurs se retrouvent perdus entre ce qu'ils veulent réellement partager, pouvant prendre du temps pour amener un produit épuré et fini versus ce qu'ils sont obligés de partager, sous la pression des réseaux sociaux. Cette tension amène un stress de performance, une réflexion accrue sur ce qui devrait être fait : Suivre le flow ? Aller à contre-courant ? Ne rien poster ? Une phrase dans la discussion attire mon attention : « J'ai besoin d'aimer ce que je fais pour me sentir bien dans ma peau, dans ma tête et dans ma vie ». Cette phrase traduit l'épreuve existentielle apparaissant avec la nouvelle place des réseaux sociaux dans la pratique. Les impacts sur la hiérarchie ont également été relevés par mon interlocuteur, qui se questionnait sur le fait qu'il ait plus de followers que des personnes qu'il considère comme des OGs, ayant la connaissance et l'expérience. La différence est claire pour lui : il veut être un danseur qui fait une différence dans la vie des gens, comme les OGs qu'il admire, qui créent des émotions chez les autres, le public, la communauté, plutôt qu'un entertainer qui suit les tendances des réseaux sociaux et qui poste pour faire réagir « les nombres », les personnes sur les réseaux sociaux, qui font jouer les algorithmes. Il trouve que les personnes sont moins « humaines » par rapport à la danse : que les créateurs s'enferment dans une bulle de performance exagérée, où le

maximum doit être fait pendant la minute maximum sur Instagram ou TikTok et que le public ne fait plus attention aux détails, aux singularités, aux beautés de la création... Cette perte d'humanité crée une sensation de vide chez les créateurs, qui reproduisent des tendances plutôt qu'exprimer leur être à travers leur art... Et le public également, ressent cette sensation de vide, en ne voyant que les mêmes mouvements, les mêmes choses encore et encore, à chaque glissement de doigt vertical. L'impact sur l'industrie se remarque également, notamment par le fait que les danseurs des réseaux sociaux ont accès à des positions privilégiées de professeurs (ou autres) sans le travail, la rigueur derrière, mais juste parce-qu'ils ont des nombres (et n'ont pas forcément les connaissances ou de l'expérience). Cet échange émergent me convainc dans ma position d'utiliser cette étude pour créer une discussion dans le milieu sur les parcours afin d'augmenter les expériences positives et trouver des solutions aux expériences négatives apparaissant dans la pratique en tant que communautés.

Le but de cette recherche était de comprendre les changements identitaires qui surviennent tout au long du parcours d'une catégorie de danseur en particulier, les danseurs urbains, considérant les dimensions incertaines, multiples, indéterminées de la construction identitaire. Cette recherche ouvre ainsi la discussion sur les épreuves identitaires, parfois ordinaires, parfois existentielles, qui se jouent au cours de la carrière d'un danseur urbain. Nous tentons de proposer une compréhension de différentes séquences pouvant être vécues par les individus et qui dès lors s'agencent différemment au regard de trajectoires toujours singulières. Notre recherche constitue un défrichage du milieu des danseurs urbains, un milieu complexe méritant d'être plus étudié par les chercheurs afin d'aider les générations à s'intégrer mais aussi à évoluer dans le domaine de façon plus harmonieuse et maîtrisée. Nous avons par exemple mis en lumière que les cultures urbaines naviguent au cœur de tensions globales et locales qui façonnent le travail identitaire et nous avons également éclairé les nouvelles problématiques liées au nouveau statut des danses urbaines aujourd'hui, à leur commodification par le marché notamment, problématiques qui doivent être considérées ainsi que leurs effets sur la construction identitaire.

L'auto-ethnographie a été utilisée considérant les impacts de la crise de la COVID-19 et le fait que ma connaissance intime du milieu, le vécu personnel, amèneraient une profondeur à l'analyse des épreuves vécues. Nous avons considéré que le récit d'une expérience intime résonnait avec celle des autres. En me racontant, je racontais une communauté, un devenir collectif. Il en découle que ce que je donne à lire, ce qui prend forme à la fin du mémoire, ne peut faire l'objet d'une appropriation directe par tous les protagonistes de la scène. Toutefois, le mémoire propose d'une part une sorte de lexique composé de

mots-clés, de variations, qui permettent de mieux comprendre les enjeux de la construction identitaire des danseurs urbains. Il offre peut-être alors une occasion de réflexivité aux autres en portant l'attention sur le type d'épreuves, sur les régulations à l'œuvre et le travail identitaire effectué. En proposant d'agencer ma propre trajectoire autour de séquences, je suggère que ces séquences peuvent faire l'objet d'un bricolage singulier, d'une appropriation, par chaque danseur dans son propre contexte socio-spatial, historique, en fonction du style dansé... Il serait alors peut-être opportun de traduire sous la forme de garde-fous, d'astuces, chaque séquence afin de rendre la trajectoire identitaire plus praticable, parce que balisée.

De façon générale, énormément de personnes autour de moi me demandent si je vise une carrière de danse professionnelle. Ils voient la passion, le potentiel, dans ce que je fais. Peut-être pensent-ils que je peux aider la culture ? Amener une différence, un changement ? Je n'ai jamais pu répondre honnêtement à cette question autrement qu'en disant « J'aimerais ! ». Le manque de connaissances sur le milieu, le parcours des danseurs urbains, les opportunités professionnelles sont à mon sens, les éléments m'empêchant de répondre à ces questions sur mon futur avec certitude. La forte illégitimité du milieu pèse sur mes décisions, en conflit avec le potentiel que je vois. Je suis à la jonction d'un espace où je suis trop impliqué dans le milieu pour abandonner et changer de trajectoire sans un regard en arrière... Et en même temps, pas assez impliqué pour capter tous les tenants et aboutissants découlant de ce choix. Est-ce même possible, de nos jours, d'avoir une compréhension suffisamment riche de la pratique de danse urbaine pour prendre ce type de décision ? Tous les danseurs autour de moi semblent portés par cette foi de pouvoir réussir, sans réellement tout savoir dès la prise de décision, mais plutôt par une découverte au fur et à mesure du voyage... Et c'est dans ce contexte que j'aimerais que mon mémoire soit utilisé : afin que les personnes qui se questionnent sur leur futur dans le milieu puissent réaliser qu'ils ne sont pas seuls dans cette réflexion, dans cette sensation d'être perdus, sans repères. Que les nouvelles générations qui dansent dans leur chambre, avec leurs amis, en regardant des vidéos sur les réseaux sociaux puissent trouver des ressources sur le milieu, leur permettant de prendre des décisions éclairées sur le futur qu'ils envisagent. Que mon mémoire provoque à sa manière un élan de recherches sur les milieux urbains, ces milieux ayant déjà prouvé qu'ils peuvent être des vecteurs de changements positifs dans notre société, des espaces d'innovation. Que ces recherches facilitent l'orientation des nouvelles générations afin de continuer à faire entendre toutes ces voix qui méritent d'être entendues, toutes ces expériences qui méritent d'être partagées. Que ces recherches invitent notre société à repenser notre société d'une façon plus positive, accueillante, respectueuse de chacun, par l'étude des tensions et de leurs impacts dans les

milieux urbains, concernés par les enjeux traités tout au long du mémoire, de minorisation des apports, d'infréquentabilité, dans la lignée des revendications actuelles comme avec les Mouvements Black Lives Matter ou Me Too. Ces cultures ont déjà fait leurs preuves. Elles ont déjà montré qu'elles peuvent changer les choses dans un sens positif. Il faut juste continuer sur cette lancée : comprendre le milieu pour accentuer les apports positifs et diminuer les impacts négatifs, fournir de l'information aux personnes voulant en faire une carrière afin qu'ils puissent utiliser leur don et changer notre monde. J'espère que ce mémoire créera des discussions dans la communauté, des retours sur les parcours des individus pour mieux comprendre la richesse des expériences. Qu'il aidera la cause.

Ce mémoire survole une large part de la vie des danseurs urbains en quelques pages mais le sujet peut-être encore plus exploré : des limites apparaissent dans le mémoire, limites méritant d'être étudiées afin de peaufiner la compréhension de l'expérience des danseurs urbains lors de la construction de leur carrière professionnelle.

L'utilisation de l'autoethnographie comme méthode d'études permet de comprendre de l'intérieur l'expérience d'un danseur urbain, en donnant l'impression de la vivre à mes côtés. Cette méthode se combine avec la faible connaissance du milieu et du développement d'une carrière de danseur professionnel et permet une ouverture sur le milieu, un certain touché primaire. La compréhension peut être accrue, notamment par la poussée de la réflexion sur les différentes pièces du puzzle constituant la construction d'une carrière dans ce milieu : les épreuves, les tensions, les régulations et la construction identitaires sont les quatre éléments clés autour desquels nous avons construit ce devoir. Ces éléments gagneraient à être intégrés et compris plus profondément dans leurs relations respectives afin d'avoir une image plus claire de leurs impacts respectifs et suite à leur entremêlement. La continuité des recherches avec l'intention de préciser plus finement la compréhension de l'expérience des danseurs urbains permettra d'avoir une vision intégrative plus globale, mettant en lumière les enjeux matériels, organisationnels, affectifs et existentiels auxquels sont confrontés les individus. Cette précédente limite peut également être couplée aux autres éléments qui émergent dans le mémoire : des liens apparaissent avec d'autres sujets de société actuels, pouvant créer des pistes de recherche entre notre sujet et les recherches sur les approches classistes, racistes et sexistes contemporaines afin de documenter les moments d'oppression, de résistance, de libération qui peuvent apparaître dans le travail identitaire. Considérant la position particulière des danses urbaines, de leur création à leur place actuelle, des études approfondies intégrant ces approches donneraient des résultats plus que pertinents pour continuer à amener une compréhension plus globale et nette du quotidien des danseurs urbains au cours

de leur pratique.

Finalement, étant une pratique mettant énormément le corps à l'ouvrage, des études mériteraient d'être menés pour explorer cette dimension, celle du corps comme outil de travail : le mémoire met majoritairement l'emphase sur les processus mentaux, les perception et l'impact des éléments existants autour de l'individu en construction identitaire et cette position pourrait être couplé à une autre, construite autour des notions d' « embodiment », d' « emplacement » afin d'avoir une vision plus élargie de l'évolution des individus, mêlant à la fois des réflexions sur les changements mentaux, psychiques, identitaires vécus mais également physiques, corporels. L'aspect affectif pourrait également être étudié, comme d'autres pistes de réflexions qui peuvent émerger avec l'intérêt de la communauté scientifique pour ce milieu.

Qu'importe les ouvertures effectuées autour du sujet des danseurs urbains, des avancées certaines de la connaissance sur le milieu sont à prévoir. Une dernière limite de notre mémoire relevée et une proposition de recherche additionnelle apparaissent sous la forme du questionnement de la singularité ou non de la trajectoire des danseurs urbains parmi les praticiens d'autres arts ou d'autres membres de la culture urbaine, poussant la compréhension globale du milieu urbain dans un premier temps et du milieu artistique, plus généralement.

ANNEXE A

Analyse du récit par la construction de matrices (extrait)

<u>Épreuves vécues</u>	<u>Tensions subies</u>	<u>Forme de régulation</u>	<u>Travail identitaire</u>	<u>Illustration à partir de l'autoethnographie</u>
<p><u>Guadeloupe</u> (origine)</p> <p><b>Intensité de l'épreuve</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><b>Qualité de l'épreuve</b> Création de l'identité de danseur</p>	<p><b>Tensions liées à la profession artistique</b> Création de l'identité de danseur professionnel</p> <p><b>Tensions liées au milieu urbain: Infréquentabilité</b> tyle historiquement chargé négativement, venant des communautés souvent marginalisées, désavantagées, pauvres, des «ghettos» / parents qui sous souvent contre la pratique des danses urbaines + Mes parents n'étaient pas enjoués de me voir m'intéresser à la culture, il était difficile pour moi d'accéder aux évènements + Les danses urbaines ne sont pas clairement acceptés par les autorités, pouvant mener à des problèmes pour les pratiquants (avertissements, contraventions) - exemple de la BNP</p>	<p><b>Origine de la régulation</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Régulation externe</u> Par rapport à mon cousin et ce que l'on voit sur Internet ensemble (Soulja Boy, New Boyz etc...), par rapport à mes amis au lycée avec qui je traîne et danse (Young Jerkerz Inc, Xtrem Dancerz), par rapport à ma cousine qui danse avec des danseurs DH du milieu et dont je vois les vidéos (dont Matimiss). Ce n'était pas sérieux au début, c'était juste des délires entre amis.</p> <p><b>Intensité de la régulation</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Régulation Faible</u> Je ne prends pas la pratique au sérieux</p>	<p><b>Type de travail identitaire</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Rupture Identitaire</u> Il y a eu un changement à partir du moment où les gens autour de moi ont commencé à me considérer comme un danseur. Avant, je ne me considérais pas comme tel, pour moi, tout ce que je faisais c'était m'amuser avec mes amis parce que c'était cool... Ces moments m'amenaient un fort sentiment de solidarité que j'appréciais particulièrement. Par contre, quand les autres ont commencé à me considérer comme un danseur, m'appeler comme tel, les choses ont changées, mon regard sur moi-même s'est modifié et c'est là que j'ai commencé à</p>	<p>-p.93: »... recopiait le style vestimentaire...»</p> <p>-p.94: Menant à la création de «Young Jerkerz Inc»,</p> <p>-p.95: La BNP [...] Les danseurs se retrouvaient là-bas</p> <p>-p. 96: les deux clips de RDX que ma cousine passait en boucle, «Everybody Dance» et «Dancers Anthem», de véritables hymnes à la danse</p> <p>-p96: Je regardais des vidéos de la chaîne YouTube «Ketch Di Dance»</p> <p>-p.97: sa mère comprenait et soutenait déjà sa pratique [...] ma mère me disait tout simplement non</p>

	<p><b><u>Bricolage</u></b> On fait comme on peut avec ce qu'on a (on cherchait les vidéos sur Internet avec mon cousin, sans encadrement, on apprenait d'internet, remix des sons jerk avec nos propres sons, ex de la BNP, de la MDL avec les Xtrem Dancerz, films de danse: You Got Served, entraînement avec Trécy, rencontre avec Karl sur Do Sum'n)</p>	<p>donc la régulation est faible... Je vois ce qu'ils font et je remarque les différences mais le tout est fait de façon très légère, sans pression.</p> <p><b>Quantité de régulations en jeu</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><b><u>Régulation Singulière</u></b> Les gens autour de moi (Cousins, Young Jerkerz Inc, Xtrem Dancers, Mister M etc...)</p> <p><b>Fréquence de la régulation</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><b><u>Régulation Nouvelle</u></b> De façon très informelle, arrivant petit à petit, sans réellement en être conscient</p> <p><b>Proximité géographique de la régulation</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><b><u>Régulation Locale</u></b> Je me compare aux danseurs autour de moi (majoritairement).</p>	<p>participer à des battles (etc)</p> <p><b>Conséquence du travail identitaire</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><b><u>Amène des changements identitaires:</u></b> quand on te considère comme un danseur, tu commences à te considérer comme tel également. Mon regard sur moi-même à changé. Il n'y a pas eu de changements de pratiques car je continuais de faire exactement la même chose qu'auparavant, danser de la même façon, regarder les mêmes vidéos etc...</p> <p><b>Niveau d'agentivité du travail identitaire</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><b><u>Travail Imposé</u></b> Cette nouvelle identité m'a en quelque sorte été imposée car ce n'est pas quelque chose que je recherchais consciemment.</p> <p><b>Niveau de réflexivité du</b></p>	<p>-p.99: la Maison Des Lycéens (MDL),</p> <p>-p.100: films de danse [...] connaître les répliques des personnages sur le bout des doigts...</p> <p>-p.101: mon entrée dans l'univers de la danse. C'était fait sans réflexion, sans but particulier mais juste par amour de la musique et volonté de reproduire</p>
--	--	---	---	--

		<p>Les danseurs que je vois dans les films, dans les clips sont là également... Mais je conçois qu'ils sont professionnels et pas moi. Moi je m'amuse juste. Je ne me considère même pas comme un danseur.</p>	<p><b>travail identitaire</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Travail Compris</u> Toutefois, je comprends pourquoi on a commencé à me considérer comme tel. C'est parce-que je dansais. Si je danse, les autres me considèreront comme un danseur. C'est simple.</p>	
<p><u>Premier battle de danse</u> (VS Matimiss)</p> <p><b>Intensité de l'épreuve</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Épreuve légitime</u> Mesurer ma valeur contre une des meilleures danseuses de ma génération, à l'époque. Premier vrai pas de danseur même si je ne me considérais pas comme tel.</p> <p><b>Qualité de l'épreuve</b> Création de</p>	<p><b>Tensions liées à la profession artistique</b> Création de l'identité de danseur professionnel</p> <p><b>Tensions liées au milieu urbain</b> <u>Amateurisme VS Professionnel</u>: La limite est floue entre les différentes catégories dans le milieu. Les personnes ont tendance à ne pas reconnaître le côté professionnel de la pratique, ce qui tend à comparer les professionnels aux amateurs sans créer de questionnements chez le public. Est-ce que le public guadeloupéen comprend que l'on</p>	<p><b>Origine de la régulation</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Régulation interne et externe</u> (pas de dominante) il y a à la fois une régulation par rapport à soi-même (son propre niveau, ce que je peux amener dans cette situation spécifique, car c'est tout ce que je connais et je n'ai pas d'autres repères) et une régulation par rapport à l'adversaire en face. Les deux visions sont importantes... C'est parce-que j'avais une foi naïve dans ce que je faisais déjà que j'ai pu y aller avec mes faibles connaissances,</p>	<p><b>Type de travail identitaire</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Rupture identitaire</u> Suite à cet événement, les personnes autour de moi ont commencé à me considérer comme un danseur, à m'appeler comme tel... Je n'ai pas commencé à prendre des cours après cet événement, je continuais à danser de façon informelle, devant mon écran d'ordinateur, avec mes amis... Mais peut-être avec plus d'intérêt qu'avant, plus de volonté. Le mot «danseur» faisait maintenant partie de qui j'étais, pour les autres</p>	<p>-p.96: petit à petit on a commencé à me considérer comme un danseur. [...] mon premier battle dancehall en 3ème (14-15 ans)</p> <p>p.97: Elle faisait partie d'un groupe de jeunes adultes</p> <p>-p.97: Mais à l'époque, à la fin du battle ? J'étais juste fier. Fier d'avoir pu vivre cette expérience. Fier d'avoir pu être reconnu par Matimiss peut-être ?</p> <p>-p.98: J'ai reçu un mot dans mon carnet, informant mes parents des «problèmes» que</p>

<p>l'identité de danseur</p> <p><u>Épreuve de crédibilité</u> Même si c'est spécial car je n'avais pas de carrière à proprement parler... Je vous juste crédibiliser mon parcours jusqu'à date.</p>	<p>peut être un professionnel de la danse urbaine ?</p> <p><u>Bricolage:</u> comment le fait de juste regarder des vidéos chez moi fait de moi quelqu'un de suffisamment fort pour être contre Matimiss qui danse réellement ? Dur de placer les danseurs à l'époque, pas encore de grands professionnels (donc tout le monde est vu de la même façon ?)</p> <p><u>Infréquentabilité du style:</u> renvoi de Matimiss pour avoir dansé, mot dans mon carnet (on a dérangé le cours normal de la récréation) avec une performance jugée comme particulièrement négative. Mais est-ce le cas ? Ce n'est que de la danse entre deux élèves ?</p>	<p>compétences... Je n'avais pas d'attentes envers moi-même mais j'avais quand même suffisamment confiance pour me lancer.</p> <p><b>Intensité de la régulation</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Régulation forte</u> La comparaison à Matimiss est présente plus que tout. Je connaissais déjà son niveau et je me comparais déjà à sa danse, aux événements auxquels elle prenait part... Je reconnaissais que c'était une danseuse professionnelle, trop loin pour que je puisse me comparer à elle. Être en battle face à elle m'a clairement montré la différence de niveau. Je l'ai ressenti.</p> <p><b>Quantité de régulations en jeu</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Régulation singulière (dominante)</u> Dans un battle, tu es avant tout face à toi-même... Est-ce que tu pourras</p>	<p>jeunes de mon école.</p> <p><b>Conséquence du travail identitaire</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Amène des changements identitaires</u> Danser et se considérer comme un danseur sont deux choses différentes, de mon expérience... Avant le battle, je dansais. Après le battle, j'ai commencé à me considérer comme un danseur. Ce n'était pas une identité finalisée, juste les prémices de ce qui allait être, dans le futur.</p> <p><b>Niveau d'agentivité du travail identitaire</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Travail Recherché</u> Je ne sais plus d'où est partie l'idée de faire un battle... Ni même qui a initié la chose... Tout ce dont je me rappelle, c'est qu'un ami est venu me dire qu'il était possible de battle contre elle. J'ai accepté. Plus tard dans la</p>	<p>j'avais créé et Matimiss a été renvoyée pendant trois jours</p>
---	---	---	--	--

		<p>amener aussi bien que ce que tu fais d'habitude, voir mieux ? Est-ce que tu vas t'écrouler sous la pression et faire moins bien que d'habitude ? C'est toutefois une réflexion que j'ai développée au fur et à mesure de mes battles... À l'époque, la régulation était clairement par rapport à mon adversaire, je me comparais par rapport à qui il y avait en face et c'est tout.</p> <p><b>Fréquence</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Régulation nouvelle</u></p> <p><b>Proximité géographique de la régulation</b> Création de l'identité de danseur</p> <p><u>Régulation locale</u> Matimiss est une danseuse Guadeloupéenne</p>	<p>journee, on m'a dit qu'elle m'attendait à un endroit spécifique... Tout le collège semblait être au courant. Et j'étais impatient de pouvoir danser. Je voulais me confronter à elle, vivre la différence de niveau.</p> <p><b>Niveau de réflexivité du travail identitaire</b> <u>Travail Compris</u> Je savais qu'en vivant les choses, j'allais apprendre... J'avais déjà une certaine habitude des confrontations (notamment avec mon passé en sport de combat, en natation ou même à l'école, avec le système de notation)... J'aimais me mesurer aux autres, savoir où je me situais, par l'expérience. C'était la même chose ici.</p>	
--	--	--	---	--

## **ANNEXE B**

### **Croisement de la typologie dans mon autoethnographie**



## BIBLIOGRAPHIE

- 100Lux. (Avril 2017). Pensons-Y: La Création En Danse Urbaine. *100Lux*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.100lux.ca/articles/2017/3/7/retour-sur-pensons-y>.
- Adejobi, A. (Décembre 2019). Beyonce choreographer hits back after she's accused of underpaying dancers. *Metro UK*. Consulté le 13.01.2020 au <https://metro.co.uk/2019/12/10/beyonce-choreographer-hits-back-accused-underpaying-dancers-11596407/>.
- Adelekun, E. (Décembre 2020). The way of the dancer: B-Boy Xak on sacrifices and following his dreams. *Red Bull*. Consulté le 13.01.2021 au <https://www.redbull.com/ie-en/b-boy-xak-dancer-portrait>.
- Adelekun, E. (Décembre 2020). Madmax is part athlete, part artist and total B-Girl boss. *Red Bull BC One*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.redbull.com/ie-en/b-girl-madmax-artist-and-athlete>.
- Akinkuotu, F. (July 2017). Rapper Young Paris on «Afrobeats», and finding Musical Inspiration in Fashion. *TeenVogue*. Music section. Consulté le 22.06.2020 au <https://www.teenvogue.com/story/young-paris-interview-afrobeats-music-fashion>.
- Akinsete, K. (February 2019). Call Us by Our Name: Stop Using «Afrobeats». *OkayAfrica*. Consulté le 22.06.2020 au <https://www.okayafrica.com/afrobeats-genre-name-stop-op-ed/>.
- Akoun, A., & Ansart, P. (1999). *Dictionnaire de sociologie*.
- Alexander, S. (December 2018). Everything you need to know about Afrobeats. *One*. Consulté le 22.06.2020 au <https://www.one.org/us/blog/everything-you-need-to-know-about-afrobeats/>.
- Amatulli, J. (Juillet 2019). Justin Bieber Choreographer Emma Portner Accuses Him Of 'Degrading Women'. *HuffPost*. Consulté le 11.01.2021 au [https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/justin-bieber-emma-portner\\_n\\_5d1cb814e4b07f6ca5874179?guccounter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cudGhlZ3VhcmRpYW4uY29tL211c2ljLzlwMTkvanVsLzEyL3BvcC1pbmR1c3RyeS1hY2N1c2VklW9mLXRha2luZy1hZHZhbnRhZ2Utb2YtZGFuY2Vycy1tdXNpYw&guce\\_referrer\\_sig=AQAAAKU6G8WUParh-wVWsh6k6AvEFQtWWNcfDv5mOnRx1R4e2l1ppOKcCkMHDgD8MArFKdbcMudl9rBoz8z7RvBkqbD2byyPkFMgiwJ4xtjRWeaaU6HqSTE2\\_JYbcNo6UBqWfH3D-maatOSpFGTSjPFWWSQN8ZbwxHf6Jo5YJml1IYux](https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/justin-bieber-emma-portner_n_5d1cb814e4b07f6ca5874179?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cudGhlZ3VhcmRpYW4uY29tL211c2ljLzlwMTkvanVsLzEyL3BvcC1pbmR1c3RyeS1hY2N1c2VklW9mLXRha2luZy1hZHZhbnRhZ2Utb2YtZGFuY2Vycy1tdXNpYw&guce_referrer_sig=AQAAAKU6G8WUParh-wVWsh6k6AvEFQtWWNcfDv5mOnRx1R4e2l1ppOKcCkMHDgD8MArFKdbcMudl9rBoz8z7RvBkqbD2byyPkFMgiwJ4xtjRWeaaU6HqSTE2_JYbcNo6UBqWfH3D-maatOSpFGTSjPFWWSQN8ZbwxHf6Jo5YJml1IYux).
- Aumais, N. (Janvier 2018). *La construction de l'identité managériale et la pratique du genre : le contexte de transition professionnelle*. [Proposition de thèse, UQAM].
- Aumais, N. (2021) *La construction de l'identité managériale et la pratique du genre : le contexte de transition professionnelle*. Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec À Montréal, Doctorat en administration. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/14630>.

- Bailey, M. (2013). *New Terms of Resistance: A Response to Zenzele Isoke*. *Souls*, 15:4, 341-343. DOI: 10.1080/10999949.2014.884451. Consulté le 28.12.2020 au <https://doi.org/10.1080/10999949.2014.884451>.
- Bakare, L. (Juillet 2019). 'Artists don't value it': pop accused of taking advantage of dancers. *The Guardian*. Consulté le 11.01.2021 au <https://www.theguardian.com/music/2019/jul/12/pop-industry-accused-of-taking-advantage-of-dancers-music>.
- Barker, E. (Décembre 2015). NME's songs of the year 2015. *NME*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.nme.com/photos/nme-s-tracks-of-the-year-2015-1419688>.
- Bartleet, L. (Novembre 2016). NME's songs of the year 2016. *NME*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.nme.com/list/nme-best-songs-2016-1871049>.
- Bresnahan, A. (2019). Stanford Encyclopedia of Philosophy. *The Philosophy of Dance*. Consulté le 22.12.2020 au <https://plato.stanford.edu/entries/dance/>.
- Casimiro, G. (2018). Augmented Reality and Street Art: Social and Cultural Engagement in the City. *Artivive*. Consulté le 20.09.2020 au <https://artivive.com/augmented-reality-and-street-art-social-and-cultural-engagement-in-the-city/>.
- Caudill, M. A. (2005). *Learning to dance while becoming a dancer: Identity construction as a performing art*. [Thèse, Master, University of South Florida]. Consulté au <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3816&context=etd>.
- Charmillot, M. (2020). Module 4: Choisir une posture éthique et une approche théorique. Définir une posture de recherche entre constructivisme et positivisme. *Guide colonisé et pluriversel de formation à la recherche en Sciences Sociales et Humaines*. Sous la direction de Piron, F. Soutenu par l'APSOHA, l'ASBC et le CIRAM de l'Université Laval. Consulté le 21.07.2021 au <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/projetthese/chapter/les-grands-debats-epistemologiques-occidentaux-attribue/>.
- Chresfield, M. (Aout 2020). The «danger» of Cardi B, Megan Thee Stallion's WAP: Critics are afraid of women's audacity to own their sexual satisfaction. *Firstpost*. Consulté le 29.12.2020 au <https://www.firstpost.com/entertainment/the-danger-of-cardi-b-megan-thee-stallions-wap-critics-are-afraid-of-womens-audacity-to-own-their-sexual-satisfaction-8755951.html>.
- Cohen, A. (July, 2019). A Brief History of Afrobeats. *TeenVogue*. Consulté le 22.06.2020 au <https://www.teenvogue.com/story/afrobeat-history>.
- Crumpton, T. (Juillet 2020). Women in Hip-Hop Cannot Thrive While Misogynoir Exists. *Harper Bazaar*. Consulté le 28.12.2020 au <https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a33471010/megan-thee-stallion-shooting-misogynoir/>.
- Cuche, D. (2004). *La notion de culture dans les sciences sociales* (3e éd, Ser. Collection repères, 205). Ed. La Découverte.

- Darville, J. (Mai 2017). Drake's «One Dance» Was The Top Global Digital Single Of 2016. *The Fader*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.thefader.com/2017/05/03/drake-one-dance-top-single-2016-global-music-report>.
- Dawes, K. (Janvier 2015). Jamaica: The Guardy and the Sham. *Pulitzer Center*. Consulté le 26.12.2020 au <https://pulitzercenter.org/reporting/jamaica-guardy-and-shame>.
- Del Barco, M. (August, 2015). Biopic 'Straight Outta Compton' Tells The Epic Story Of Hip-Hop And N.W.A. *NPR Music News*. Consulté le 11.11.2020 au <https://www.npr.org/2015/08/14/432146089/biopic-straight-outta-compton-tells-the-epic-story-of-hip-hop-and-n-w-a>.
- Djakouane, A., & Jésus, L. (2020). *Les danseurs de hip-hop: trajectoires, carrières et formation*. Rapport pour le Ministère de la Culture/Direction générale de la création artistique. Consulté le 20.01.2022 au <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Profession-danseur-hip-hop>.
- Dubé, G. (2016). L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive. *Présences : revue transdisciplinaire d'étude des pratiques psychosociales*, 9).
- Engstrom, C. (2012). An autoethnographic account of prosaic entrepreneurship. *Tamara: Journal for Critical Organization Inquiry*, 10(1-2).
- Faure, S., & Garcia, M. C. (2008). Hip-Hop et politique de la ville. *Agora débats/jeunesses*, 3, 78-89. Consulté le 03.11.2020 au [file:///C:/Users/antor/Dropbox/My%20PC%20\(DESKTOP-7QJFF63\)/Downloads/AGORA\\_049\\_0078.pdf](file:///C:/Users/antor/Dropbox/My%20PC%20(DESKTOP-7QJFF63)/Downloads/AGORA_049_0078.pdf).
- Fintoni, L. (Janvier, 2015). Wheel It Up: History of the Rewind. *Medium*. Consulté le 27.01.2021 au <https://medium.com/cuepoint/wheel-it-up-history-of-the-rewind-21fdcff243d9>.
- Fisher, M. (Septembre 2012). The common misconceptions about hip-hop. *The Buffalo News*. Consulté le 26.12.2020 au [https://buffalonews.com/news/the-common-misconceptions-about-hip-hop/article\\_f2b3caee-ab20-5b40-9cc6-9e3abcb37c95.html](https://buffalonews.com/news/the-common-misconceptions-about-hip-hop/article_f2b3caee-ab20-5b40-9cc6-9e3abcb37c95.html).
- Fofana, D. (2012). Génération hip-hop. *L'école des parents*, 594(1), 36-39. doi:10.3917/epar.594.0036.
- Francs Jeux. (Aout 2019). Pour Tony Hawk, le skateboard n'a pas besoin des JO. *Francs Jeux*. Consulté le 04.11.2020 au <https://www.francsjeux.com/2019/08/12/pour-tony-hawk-le-skateboard-na-pas-besoin-des-jeux/54623>.
- Gaye, A. (2011). De l'espace dancehall comme refuge cathartique à la Jamaïque. *Espaces et sociétés*, 144-145(1), 105-119. doi:10.3917/esp.144.0105.
- Groove Therapy. (2020). Other Global Styles. *Groove Therapy*. Consulté le 26.07.2020 au <https://groovetherapy101.com/dancehall-afrobeats-dance-classes/>.
- Hatfield, C., Montana, V., & Deffenbaugh, C. (2006). Artist/art educator: Making sense of identity issues. *Art Education*, 59(3), 42-47.

- Havrilesky, H. (Octobre 2013).. Why Don't We Dance Anymore ? *The New York Times Magazine*. Consulté le 24.12.2020 au <https://www.nytimes.com/2013/10/13/magazine/why-dont-we-dance-anymore.html>.
- Hawk, T. (Octobre 2018). Thoughts on Olympic Skateboarding. *Medium*. Consulté le 04.11.2020 au <https://medium.com/s/story/skateboarding-will-be-in-the-olympics-in-less-than-two-years-4bdcb8734061>.
- Henderson, G. (Octobre 2018). Yes, It Is Possible to Work Full Time and Be A Professional Dancer. *Dance Magazine*. Consulté le 13.01.2021 au <https://www.dancemagazine.com/yes-it-is-possible-to-work-full-time-and-be-a-professional-dancer-2611200859.html?rebelltitem=2#rebelltitem2>.
- Hennekam, S. (2017). Dealing with multiple incompatible work-related identities: the case of artists. *Personnel Review*, vol 46(5), pp.970-987. DOI: <https://doi.org/10.1108/PR-02-2016-0025>.
- Hil, K. ( 2019). Profil statistique des artistes au Canada en 2016 : avec des données sommaires sur les travailleurs culturels (Rapport RSA numéro 49). Consulté le 04.05.2022 au [https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2019/11/rsa49\\_artistes\\_canada2016\\_revise.pdf](https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2019/11/rsa49_artistes_canada2016_revise.pdf).
- Holt, B. (Aout 2020). Why Cardi B and Megan Thee Stallion's Empowering Anthem «WAP» Is SO Important. *Complex*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.complex.com/music/2020/08/cardi-b-megan-thee-stallion-wap-essay>.
- Idriss «NfuZion», N. (n/a). Site personnel. *Foreword*. Consulté le 26.07.2020 au <http://nadiahnfuzion.com/dancehallfuzion>.
- Kaplan, I. (Juin 2016). Street Art Has Mainstream Influence, but Does It Have Art-World Credibility ? *Artsy*. Consulté le 06.11.2020 au <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-street-art-has-mainstream-influence-but-does-it-have-art-world-credibility>.
- Kawalik, T. (Novembre 2020). Find out how sensational locker Luna pushes her skill to new heights. *Red Bull*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.redbull.com/ie-en/luna-yuna-portrait>.
- Kawalik, T. (Décembre 2020). How quick-witted krumper Akamz pranked his way to world fame. *Red Bull*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.redbull.com/ie-en/get-to-know-jojo-akamz-interview>.
- Kawalik, T. (Décembre 2020). Age ain't nothing but a number. *Red Bull*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.redbull.com/ie-en/age-aint-nothing-but-a-number-b-girl-kami-interview>.
- Keens, O., Manning, J. & Parker, T. (Décembre 2015). The 100 best songs of 2015. *TimeOut*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.timeout.com/music/the-best-songs-of-2015>.
- Kindle Project. (Avril, 2011). Street Art Versus Museums: A Conversation. *KindleProject*. Consulté le 06.11.2020 au <https://kindleproject.org/street-art-versus-museums-a-conversation/>.

- Kitata, M. (2020). Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya. *Agenda*, 34(3), 11-21.
- L'Équipe. (Octobre 2018). Skate aux JO : la légende Tony Hawk tempère son jugement. *L'Équipe*. Consulté le 04.11.2020  
<https://www.lequipe.fr/Adrenaline/Skateboard/Actualites/Pour-la-legende-tony-hawk-le-skate-aux-jo-peut-inspirer-la-nouvelle-generation/947915>.
- L'Express. (Février 2019). JO-2024: Le breakdance, bientôt une épreuve à Paris ? *L'Express*. Consulté le 04.11.2020 au [https://www.lexpress.fr/actualite/sport/breakdance-escalade-surf-et-skateboard-quatre-sports-invites-proposes-aux-jo-de-paris-2024\\_2063400.html](https://www.lexpress.fr/actualite/sport/breakdance-escalade-surf-et-skateboard-quatre-sports-invites-proposes-aux-jo-de-paris-2024_2063400.html).
- LeBlanc, M.-N., Boudreault-Fournier, A & Djerrahian G. (2007). Les jeunes et la marginalisation à Montréal: La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. *Erudit.org*. Consulté le 21.09.2020 au <https://www.erudit.org/fr/revues/du/2007-v7-n1-du1814/016267ar/>.
- Lebreton, F. (2010). *Cultures urbaines et sportives «alternatives»*. Socio-anthropologie de l'urbanité ludique. Editions L'Harmattan.
- Ledoux, E., Cloutier, E., Ouellet, F., Gagnon, F., Thuillier, C., & Ross, J. (2008). Les risques du métier dans le domaine des arts de la scène: Une étude exploratoire. *Montréal: IRSST*. Consulté le 25.04.2022 au <http://www.irsst.qc.ca/media/documents/pubirsst/r-555.pdf>.
- Leight, E. (Janvier 2020). The Music Industry Is Flush With Cash. Why Aren't Dancers Getting Their Fair Share ? *Rolling Stone*. Consulté le 11.01.2021 au <https://www.rollingstone.com/music/music-features/dancers-music-video-935447/>
- Leland, J. (Septembre 1988). Entrevue de Public Enemy. *SPIN*, Vol. 4, No. 6, p. 48, Colonne 1. Publié par SPIN Media LLC. Consulté le 26.12.2020 au [https://books.google.ca/books?id=DYcbla8ulxkC&q=%22Rap+serves%22&redir\\_esc=y#v=snippet&q=%22Rap%20serves%22&f=false](https://books.google.ca/books?id=DYcbla8ulxkC&q=%22Rap+serves%22&redir_esc=y#v=snippet&q=%22Rap%20serves%22&f=false).
- Lucas, M. (Octobre 2012). Thinking Out Loud. Breakdancing: The commodification and globalisation of an underground subculture. *WordPress*. Consulté le 15.02.2021 au <https://lucasmariе.wordpress.com/2012/10/23/breakdancing-the-commodification-and-globalisation-of-an-underground-subculture/>.
- Lynch, J. (Janvier 2018). For the first time in history, hip-hop has surpassed rock to become the most popular music genre, according to Nielsen. *Business Insider*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.businessinsider.com/hip-hop-passes-rock-most-popular-music-genre-nielsen-2018-1>.
- Macé, N. (s/d). Passeur De Danse. Section Regards. *Cultures urbaines: culture commune et culture de classe*. Consulté le 03.11.2020 au [http://passeursdedanse.fr/dossier\\_thema4/regard\\_historique/](http://passeursdedanse.fr/dossier_thema4/regard_historique/).
- Martuccelli, D. (2002). *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard.
- Martuccelli, D. (2015). Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie. *Sociologie*, 6 (1), 43-60.

- McEvoy, J. (June 2020). Grammys, Record Labels ditch the term «Urban», finally hear calls from Black Artists. *Forbes*. Consulté le 26.07.2020 au <https://www.forbes.com/sites/jemimamcevoy/2020/06/10/grammys-record-labels-ditch-the-term-urban-finally-hear-calls-from-black-artists/#3294dcbd73e0>.
- McIntyre, H. (2017). Drake's 'One Dance' Was Officially The Biggest Song On The Planet In 2016. *Forbes*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/04/25/drakes-one-dance-was-officially-the-biggest-song-on-the-planet-in-2016/?sh=67c76e7c624d>.
- Menendez, E. (2017). How Supreme Broke Fashion's Glass Ceiling. *HYPEBEAST*. Consulté le 11.11.2020 au <https://hypebeast.com/2017/10/supreme-broke-streetwear-glass-ceiling>.
- Menendez, E. & Nitschke, A. (2019). The Streetwear Impact Report. *HYPEBEAST*. Consulté le 11.11.2020 au <https://strategyand.hypebeast.com/streetwear-report>.
- Moriceau, J. L. (2019). *Explorer sa propre expérience. L'autoethnographie: conter soi-même comme un autre* (No. hal-02130771).
- MTV News Staff (Décembre 2015). Best songs of 2015. *MTV*. Consulté le 04.05.2022 au <http://www.mtv.com/news/2615497/best-songs-2015/>.
- Nan, C. (Avril 2019). Street Dancers Turn On The Style. *China Daily*. Consulté le 24.12.2020 au [http://www.chinadaily.com.cn/global/2019-04/19/content\\_37460182.htm](http://www.chinadaily.com.cn/global/2019-04/19/content_37460182.htm).
- Neveu Kringelbach, H., & Plancke, C. (2019). Introduction: dance in Africa and beyond: creativity and identity in a globalized world. *Critical African Studies*, 11(1), 1-9, DOI: 10.1080/21681392.2019.1669474.
- Nwoko, U. P. (Avril 2018). A Flawed Perception of Hip-Hop. *The Harvard Crimson*. Consulté le 26.12.2020 au <https://www.thecrimson.com/column/where-rap-meets-race/article/2018/4/4/whererapmeetsrace-installment4/>.
- Palardy, M., Côté Jean-François, & Côté Jean-François. (2008). *Les foufounes électriques : de l'underground à l'overground, étude de cas d'une sous-culture urbaine de montréal* (Dissertation, Maitrise). Université du Québec à Montréal. Repéré le 18.08.2020 au <https://archipel.uqam.ca/1192/1/M10510.pdf>.
- Paring, G. (2019). *Nouvelles modalités du contrôle organisationnel: sociomatérialité et intercorporéité. Une autoethnographie d'un cabinet de conseil interne*. [Thèse, Doctorat, Université Paris Dauphine].
- Peisner, D. (Septembre 2010). Jamaican Dancehall: Gangster's Paradise. *Spin*. Consulté le 26.12.2020 au <https://www.spin.com/2010/09/jamaican-dancehall-gangsters-paradise/>.
- Pessu, O. (Juin 2019). Dancehall: Radical Healing and Cultural Currency. *Blog Odemipessu*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.odemipessu.com/blog/2019/6/21/dancehall-radical-healing-and-cultural-currency>.
- Petridis, A. (Décembre 2016). Best track of 2016: Work by Rihanna. *The Guardian*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/dec/19/best-track-of-2016-work-by-rihanna>.

- Pezé, S. (2012). La construction identitaire en situation: le cas de managers à l'épreuve de la détresse de leurs collaborateurs. [Thèse, Université Paris-Dauphine].
- Pezé, S. (Juin 2015). L'épreuve : proposition d'une catégorie descriptive pour l'analyse des phénomènes organisationnels. XXIVe Conférence Internationale de Management Stratégique, Paris, France. Ffhal-01302346.
- Pitchfork Staff. (Décembre 2016). The 100 Best Songs of 2016. *Pitchfork*. Consulté le 04.05.2022 au <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9981-the-100-best-songs-of-2016/?page=1>.
- Red Bull Ireland. (Décembre 2020). Interview de JYellowL: «My music is something that can't necessarily be categorised». *Red Bull*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.redbull.com/ie-en/jyellowl-interview-debut-album>.
- Reed-Danahay, D. (1997). *Auto. Ethnography*.
- Renard, X. (Mai 2019). Skate et JO, un mariage critiqué. *La Croix*. Consulté le 04.11.2020 au <https://www.la-croix.com/Sport/Skate-JO-mariage-critique-2019-05-18-1201022726>.
- Roche, J. (2011): Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity, *Research in Dance Education*, 12:2, 105-118. Consulté le 03.08.2021 au <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2011.575222>.
- Rodriguez, L. (Novembre 2018). Tiwa Savage Isn't Apologizing for Being a Female Afrobeats Artist. *Global Citizen*. Consulté le 22.06.2020 au <https://www.globalcitizen.org/fr/content/tiwa-savage-profile/>.
- Ross, J. I. (2018). Reframing urban street culture: Towards a dynamic and heuristic process model. *City, culture and society*, 15, 7-13.
- Ross, J. I., Daichendt, G. J., Kurtenbach, S., Gilchrist, P., Charles, M., & Wicks, J. (2019). Clarifying street culture: integrating a diversity of opinions and voices. *Urban Research and Practice*. <https://doi.org/10.1080/17535069.2019.1630673>.
- Sanneh, K. (Février 2006). At the Dancehall, Where Party Meets Performance. *The New York Times*. Consulté le 30.12.2020 au <https://www.nytimes.com/2006/02/13/arts/music/at-the-dancehall-where-party-meets-performance.html>.
- Serrano, S. (2015). *The Rap Year Book: The Most Important Rap Song from Every Year Since 1979, Discussed, Debated, and Deconstructed*. Abrams Image. ISBN: 978-1-4197-1818-2.
- Shaw, C. R., & McKay, H. D. (1942). Juvenile delinquency and urban areas.
- Stebbins R. A. (Octobre 1977). The Amateur: Two Sociological Definitions. *Pacific Sociological Review*. 1977;20(4), 582-606. doi:10.2307/1388717.
- SteezyBlog. (s. d.) What Is Authenticity In Dance ? *SteezyBlog*. Consulté le 11.02.2021 au <https://www.steezy.co/posts/what-is-authenticity-in-dance>.

- SteezyBlog. (Juin 2016). How To Keep Dancing When Your Parents Don't Support It. *SteezyBlog*. Consulté le 26.12.2020 au <https://www.steezy.co/posts/how-to-keep-dancing-when-your-parents-dont-support-it>.
- Stirewalt, J. (2019). Is Graffiti illegal ? Explanation of Graffiti/Street Art . *Brooklyn Unplugged Tours*. Consulté le 20.09.2020 au <https://www.brooklynunpluggedtours.com/is-graffiti-illegal-crime>.
- TEDx Talks. (2019, 26 Juin). *How street dance culture builds community* [vidéo]. Dans *TEDx Talks*. YouTube. Consulté le 11.02.2021 au [https://www.youtube.com/watch?v=rQ-8rtlt5J0&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=rQ-8rtlt5J0&feature=emb_logo).
- Tony Hawk Foundation. (2020). The Skateboarding Problem. Section «Vision». *Public Skatepark Development Guide*. Consulté le 03.11.2020 au <https://publicskateparkguide.org/vision/the-skateboarding-problem/>.
- Tousignant, I. (2020). Les murales de Montréal. *Montreal.org*. Consulté le 20.09.2020 au <https://www.mtl.org/fr/experience/murales-montreal>.
- Trust, G. (Juillet 2016). Drake's 'One Dance' Is the No. 1 Song of the Summer. *Billboard*. Consulté le 04.05.2022 au <https://www.billboard.com/pro/drake-one-dance-song-of-the-summer-2016/>.
- UNESCO. (1982). Définition de la culture donnée lors de la Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City.
- Van Elven, M. (Novembre 2018). Le business du battage publicitaire: pourquoi tant de marques adoptent la technique du drop ? *Fashion United*. Consulté le 09.12.2020 au <https://fashionunited.fr/actualite/retail/le-business-du-battage-publicitaire-pourquoi-tant-de-marques-adoptent-la-technique-du-drop/2018111319151>.
- Verdure, C. (2003). La culture, reflet d'un mode polymorphe. *Futura Sciences*. Consulté le 18.05.20 à l'adresse <https://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/philosophie-culture-reflet-monde-polymorphe-227/page/4/>.
- World Dance Sport Federation (ou WDSF). (2010-2021). Professional Division. *The Difference*. Consulté le 25.01.2021 au [https://www.worlddancesport.org/Division/Professional/Division/The\\_Difference](https://www.worlddancesport.org/Division/Professional/Division/The_Difference).
- Zidani, M. (2019). Une autobiographie au cœur de l'entrepreneuriat rap: imaginaire, monde et style. (Doctoral dissertation, Université Paris-Saclay (ComUE)).