UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉVOLUTION DE LA DANSE DES WHITEY'S LINDY HOPPERS, DANS SON CONTEXTE DE PRATIQUE PERFORMATIVE, ENTRE 1937 ET 1942 : ASPECTS ESTHÉTIQUES, STYLISTIQUES ET TECHNIQUES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

ALICE BOURGASSER

JUIN 2020

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.10-2015). 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 de recherche s'est étalé dans le temps, prenant les opportunités en parallèle pour me réaliser en tant que danseuse dans la communauté swing. La triple posture de chercheuse, pédagogue et danseuse m'a permis de mieux comprendre les qualités de la danse et les enjeux liés à la pratique de cette communauté. Je ne remercierai jamais assez Marie Beaulieu, ma directrice, pour sa patience et son intérêt à voir se développer ma réflexion.

Un grand merci également à Corinne Charlot pour m'avoir remis sur les rails dans les moments sombres et m'avoir donné les moyens de faire des études supérieures. Ton éducation est la plus belle chose que j'ai reçue.

À Pauline Bourgasser et Nathalie Duport pour m'avoir aidée à satisfaire les exigences universitaires. Votre aide a été plus que précieuse.

À mes amies, Amélie Paulus et Coralie Bazinet, qui ont su m'insuffler le positif dont j'avais besoin et ont su m'encourager dans l'affirmation de mes choix. À Léa Villalba, ma partenaire de misère, chère à mon cœur.

À Yamaç Özdil qui m'a soutenue financièrement et moralement dans toute la première partie de cette formation de maîtrise.

À Michel Campeau, cher partenaire.

À tous les chercheurs, danseurs et artistes qui ont croisé mon chemin, et qui m'ont permis de développer ma réflexion. À ceux qui m'ont encouragée à explorer différents sentiers de recherche.

DÉDICACE

Ce mémoire est dédié à la communauté swing dans le monde, qu'il puisse ouvrir des sentiers de réflexion et permettre d'accroître la connaissance de cette histoire.

À tous les danseurs pionniers du *lindy-hop* qui nous ont légué un héritage extraordinaire, aux musiciens de swing et à la communauté afro-américaine, ce mémoire vous est dédié.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

DÉDICACE iii

TABLE DES MATIÈRES iv

RÉSUMÉ viii

INTRODUCTION 9

CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE 10

1.1 Le choix de mon sujet 10
1.2 Posture et aspects principaux 11
1.3 Problématique 15
1.3.1 Fonction esthétique : définition et établissement des critères 18
1.3.2 Fonction stylistique : définition de ses critères 22
1.3.3 Fonction technique : définition des critères 25
1.3.4 Perspective historique 30
1.3.5 Cadre de travail : organisation géographique et temporelle 31
1.3.6 Contribution de cette recherche 31
1.4 But de recherche 33
1.5 Question de recherche 33
1.5.1 Sous-questions de recherche 33
1.6 Limites de la recherche 34

CHAPITRE II REVUE DE LITTÉRATURE 36

2.1 Description des contextes de pratique 36
2.1.1 Genre swing, style *lindy-hop* 36
2.2 Danse participative ou de représentation 37
2.3 Travaux de recherche en lien avec le sujet 39

2.4 Témoignages sur l'histoire du style de danse et son évolution 39
2.4.1 Témoignages écrits 42
2.4.2 Témoignages oraux 44
2.5 Vidéos et photos d'archives 45
2.6 Les ressources en lien avec la perspective historique 46
2.6.1 Documents imprimés 46
2.6.2 Documents numériques 47
2.7 Autour du sujet : musique de style swing 48
2.8 Limites de ma revue de littérature 49

CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE 51

3.1 Approche méthodologique et posture paradigmatique 51
3.2 Démarche méthodologique 53
3.3 Participants 55
3.4 Étapes de la collecte de données 56
3.5 Outils de recherche détaillés 57
3.6 Déroulement de la collecte 59
3.7 Analyse des données 60

CHAPITRE IV COLLECTE DE DONNÉES 66

4.1 La relation à l'autre comme ancrage principal 66
4.2 Axe central et posture corporelle 68
4.2.1 L'axe central et la posture corporelle sous un aspect stylistique 69
4.2.2 L'axe central et la posture corporelle dans les acrobaties spécifiquement 72
4.3 Tonicité et relation au poids 75
4.3.1 Nuances de tonicité 76
4.3.2 Nuances de tonicité : de l'emphase stylistique à l'emphase technique 76
4.3.3 Nuances de tonicité dans les acrobaties spécifiquement 79
4.3.4 La gestion du poids dans la relation à l'autre et à l'espace 83
4.4 Formes et figures 88
4.4.1 Les tendances 88
4.4.2 Les *Swing-outs* 90
4.5 La représentation du couple 91
4.5.1 Les dynamiques de couple 92

4.5.2 Les dynamiques de groupe 94
4.6 Synthèse 97

CHAPITRE V DISCUSSION 99

5.1 Constats généraux 99
5.1.1 Homogénéité des résultats 99
5.1.2 Enjeux centraux 100
5.1.2.1 Créativité 101
5.1.2.2 Improvisation 103
5.1.2.3 Une structure évolutive 105
5.1.3 La constance de certains résultats 108
5.1.3.1 Rebond 108
5.1.3.2 *Swing-out* 111
5.1.3.2.1 Le *swing-out* : une affirmation esthétique dans une culture de personnalisation du style 112
5.2 L'évolution de la posture corporelle 116
5.2.1 Mise en contexte : un héritage esthétique 116
5.2.2 Vertical et horizontal : de la stylistique, à l'esthétique 120
5.2.2.1 Choix posturaux spécifiques au rôle d'interprète 120
5.2.2.2 Choix posturaux spécifiques au rôle de guide 121
5.2.3 Les enjeux techniques liés aux postures corporelles 125
5.2.3.1 Le pivot spatial 125
5.2.3.2 Le contrepoids 126
5.3 La révolution acrobatique 129
5.3.1 Tournants technique et esthétique : de l'informel au formel 130
5.3.2 Les acrobaties comme enjeu politique 134
5.3.2.1 De l'esthétique de la joie, vers une esthétique athlétique 134
5.3.2.2 L'image du corps, dans le contexte des tournages hollywoodiens 137
5.3.2.3 L'esthétique de la joie, inscrite dans le contexte politique d'Harlem 141
5.4 L'évolution des relations 144
5.4.1 La dimension communautaire 144
5.4.2 L'esthétique relationnelle 146
5.5 Synthèse 148
CONCLUSION 152

ANNEXE A LISTE DES VIDÉO-CLIPS CIBLÉS 156

ANNEXE B LISTE DES TÉMOIGNAGES ORAUX UTILES À NOTRE RECHERCHE 158

ANNEXE C LISTE DES TRAVAUX DE RECHERCHE EN LIEN AVEC NOTRE SUJET 161

ANNEXE D GRILLE D'ANALYSE 163

ANNEXE E CAPTURES D'ÉCRAN AU COMPTE 1 DU *SWING-OUT* 167

ANNEXE F TABLEAU DE STATISTIQUES 169

ANNEXE G CAPTURES D'ÉCRAN DES ÉTATS DE LA JOIE DE NORMA MILLER 171

BIBLIOGRAPHIE 180

LEXIQUE 181

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'applique à retracer l'évolution de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, un groupe de danseurs pionniers du *lindy-hop* (soit une danse en couple appartenant au genre swing), dans son contexte de pratique performative, entre 1937 et 1942 à travers des vidéo-clips ciblés, sous des critères esthétiques, stylistiques et techniques. Cette recherche de type qualitatif adopte une démarche ethnographique et s'inscrit dans une perspective historique. L'analyse vidéo ainsi que la documentation archivistique ont pour but de mettre le corps au cœur de la réflexion, afin de déceler les caractéristiques spécifiques de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, pouvant résonner sur les façons de danser le *lindy-hop* dans une perspective, davantage contemporaine. La recherche a mis en exergue, différentes caractéristiques liées à la posture corporelle, à la tonicité musculaire, à l'esthétique du style de danse, au choix du vocabulaire, mais aussi à l'état expressif des danseurs, qui, pris dans leur contexte, permettent de circonscrire la danse des Whitey's Lindy Hoppers et par extension le *lindy-hop* de cette époque (ces derniers ayant eu une influence considérable dans le développement de ce style de danse).

Mots clés : *lindy-hop*, danse, jazz, swing, Whitey's Lindy Hoppers, esthétique, stylistique,technique

INTRODUCTION

La présente recherche aura pour but d'essayer de retracer l'évolution de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, un groupe de danseurs pionniers du *lindy-hop* (soit une danse en couple appartenant au genre swing), dans son contexte de pratique performative, entre 1937 et 1942 à travers de vidéo-clips ciblés, sous des critères esthétiques, stylistiques et techniques. Il s'agit d'une étude circonscrite à une pratique performative et non sociale ou compétitive, malgré la diversité de contexte de pratiques que ce style de danse inclut. Nous allons analyser 6 vidéo-clips ciblés afin de déceler s'il y a des caractéristiques substantielles de la danse des Whitey's Lindy Hoppers sous les aspects énoncés auparavant et compléter notre réflexion avec un travail de contextualisation historique, supporté par un travail archivistique. Cette étude adopte une démarche ethnographique ainsi qu'une perspective historique. Nous adopterons donc le plan de travail suivant : après avoir mis en place une problématique, nous développerons une revue de littérature adéquate aux objectifs mis en place, mais aussi utile à la méthodologie, développée dans le chapitre III. Nous procéderons alors à l'analyse des données ainsi qu'à leur interprétation dans un chapitre ultime.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Le choix de mon sujet

L'élaboration de mon sujet et plus tard sa définition sont étroitement liées à ma vie personnelle. Je n'en fais d'ailleurs le constat, qu'après un certain temps et du recul, soit 10 mois après mon arrivée à Montréal. En effet, l'adaptation dans cette ville nouvelle a été difficile pour moi, essentiellement à cause de la solitude, état auquel j'étais peu habituée, et qui m'a submergée pendant les premiers mois de mon existence ici. Je n'ai pas trouvé refuge, comme je l'espérais, dans la danse contemporaine montréalaise. Arpentant la ville pour cumuler un maximum de classes techniques, je ne me satisfaisais pas des propositions auxquelles j'étais confrontée (niveau technique très hétérogène au sein des classes, enseignement pédagogique limité comparativement à la formation que j'avais suivie en France, construction de la classe basée sur un mélange de diverses disciplines et communément appelée « danse contemporaine »).

C'est suite à cette déception que j'ai expérimenté les danses swing. Je connaissais le *lindy-hop* depuis quatre ans déjà, l'ayant découvert grâce à des stages d'été organisés par l'école *Grimaldi Danse* de Grenoble. Pourtant, je n'avais jamais fait du *lindy-hop* une pratique régulière, trop occupée, en France, à me perfectionner en danse contemporaine. Une fois arrivée à Montréal, ayant plus de souplesse dans mon emploi du temps, j'ai pris le temps d'aller frapper aux portes des écoles de danses swing. J'ai été étonnée, alors, de l'importance de la communauté

présente ici. Pas moins de trois écoles en ville, ayant chacune des centaines d'étudiants motivés. Ma propre motivation pour le *lindy-hop* s'est ainsi mise à croître. Mieux, c'est le genre swing qui m'a permis de m'intégrer à Montréal. J'y ai fait des rencontres, créé des amitiés. J'y ai trouvé du travail et une certaine forme de reconnaissance grâce à mes aptitudes de danseuse contemporaine. J'y ai même trouvé l'amour. C'est exactement là où se situe ma motivation profonde. Elle a été générée par le fait que les danses swing ont été ma porte d'entrée à Montréal, le ciment de mon adaptation personnelle. Au moment de choisir mon sujet, je n'avais pas le recul nécessaire pour établir cette corrélation. Pourtant, aujourd'hui, je suis persuadée que cette configuration précise m'a permis de faire du *lindy-hop* une thématique de recherche. Une fois cette envie formulée, il fallait cibler un sujet et définir une posture de recherche appropriée à l'élaboration du travail.

1.2 Posture et aspects principaux

Outre la motivation profonde de traiter un sujet qui évoque une réalité personnelle, l'intérêt de placer le corps au cœur de la recherche est l'enjeu primordial de mes ambitions. Utiliser le savoir théorique universitaire du champ disciplinaire de la danse est à la fois l'originalité du travail, mais aussi sa limite. En effet, comment analyser dans un cadre universitaire formel, un style de danse, qui se définit, a priori par la mise en exergue de la personnalité et de la singularité de chaque danseur[1]? (Miller, Jensen, 1996) Cela implique donc de confronter deux visions de la danse, celle dans laquelle j'ai évolué tout au long de ma vie professionnelle et universitaire; versus un style de danse vernaculaire, qui s'est construit en réaction à un système politique et social singulier (Stearns, 1994), par des hommes et des femmes qui n'avaient que l'expérience de la pratique pour

[1] Les auteurs renchérissent en précisant qu'il s'agissait même de la spécificité des Whitey's Lindy Hoppers. « Each of Whitey's dancer was unique » (Miller, Jensen, 1996. p. 101)

développer, non seulement une conscience corporelle, mais aussi un style de danse à part entière. Toutefois, en observant à rebours ces hommes et ces femmes, nous remarquons que dans le contexte de performance, ils sont parvenus à un système d'entente tacite, qui, tout en conservant la valeur de l'individu, a su, également, mettre en place des stratégies de synchronisme à plusieurs. C'est donc grâce à ce constat du collectif synchronisé qu'il est devenu pertinent, soudain, d'élaborer des outils méthodologiques pour essayer de déceler des caractéristiques, propres au *lindy-hop.*

Si le *lindy-hop* se réalise dans plusieurs contextes de pratiques (cf. Chapitre II 2.1), nous en avons sélectionné un seul pour cette étude : la représentation ou performance, au profit de l'aspect social de la danse et celui de compétitions. Comme évoqué précédemment, ce choix est guidé par le fait que dans un contexte de représentation, les danseurs de *lindy-hop* ont créé un ensemble de règles tacites, ou non, pour parvenir à se partager la scène; mais aussi par le fait que nous avons très peu d'archives textuelles et visuelles de danse sociale, durant la période couverte par ce travail. En outre, Frankie Manning, danseur pionnier de la seconde génération de *lindy-hoppers* (Heinilä, 2016), indique que leur façon de danser dans un environnement social était biaisée lorsque les caméras les filmaient (Manning, Millmann, 2007). Il n'est pas le seul à évoquer une transformation corporelle réelle entre la pratique sociale et celle de la performance. Par exemple, Al Minns[2] et Leon James, appartenant eux aussi à cette génération (Heinilä, 2016), démontrent dans une performance télévisée (1960) la façon de faire un « Suzie-Q like in a Hollywood picture » versus « back at the Savoy, the original ». Il semble donc qu'analyser l'aspect social, au vu des archives disponibles et des commentaires des danseurs pionniers, aurait conféré une autre démarche au travail élaboré ici. En ce qui concerne l'aspect des compétitions, nous l'avons écarté pour

[2] Al est un diminutif pour Albert. Toutefois, c'est sous ce surnom que le danseur s'est fait connaître et reconnaître dans la communauté swing au fil des âges (Stearns, 1994).

permettre à notre sujet d'être plus ciblé, mais également parce que nous avons accès aujourd'hui à une maigre diversité de vidéos de compétitions d'époque. Si les archives du Harvest Moonball Championship foisonnent, celles d'autres organismes à Harlem ou aux États-Unis au début du XXe siècle sont rares. Il semblait alors peu pertinent d'analyser uniquement un seul organisme de compétitions et de ne pas avoir d'autres points de comparaison. C'est ainsi que le choix d'analyser seulement des performances a été déterminé, espérant pouvoir trouver, au sein du contexte de représentations, un système de caractéristiques du *lindy-hop*, sous cet aspect particulier.

Une fois ce choix opéré, il fallait maintenant cibler ce que le *lindy-hop* impliquait. En effet, des milliers de vidéos de *lindy-hoppers* en situation de représentation sont disponibles sur Internet, entre le début du XXe siècle et aujourd'hui. Surgit alors le deuxième enjeu important de ce travail : s'attacher à une perspective historique. L'établissement d'une première revue de littérature générale a mis en lumière que de nombreux ouvrages sur le *lindy-hop* n'ont pas effectué de recherches historiques rigoureuses avant d'être publiés. C'est un fait : la transmission orale étant dominante dans ce contexte de pratique, les principales sources d'informations sont des mémoires de pionniers de la danse. Or, à partir de ces mémoires ont été créés des récits textuels, issus de la tradition orale, qui s'entrecoupent, parfois, mais qui se contredisent, aussi, à d'autres moments[3]. Il s'agit donc, dans une optique universitaire, de se tourner vers les archives du passé, afin de pourvoir un travail dans une perspective historique rigoureuse. C'est donc assez naturellement que nous nous sommes tournées vers la genèse de ce style de danse et surtout vers les danseurs qui ont permis la création du *lindy-hop.*

[3] Confère les discours différents entre Al Minns et Frankie Manning sur l'origine du terme « *lindy-hop* » et son contexte dans les ouvrages *Jazz Dance* et *Frankie Manning : l'ambassadeur du lindy-hop.* (Bourgasser, 2016).

Pour satisfaire cet objectif, soit l'analyse des danseurs pionniers du style dans un contexte de représentation, nous nous sommes tournées vers des vidéo-clips du début du XXe siècle. En effet, nous avons aujourd'hui accès à plusieurs vidéo-clips de danseurs de l'époque, exécutant des chorégraphies, plus ou moins préparées, dans un contexte de présentation pour la caméra. Les vidéo-clips les plus populaires sont ceux des Whitey's Lindy Hoppers : un groupe de danseurs à mi-chemin entre l'amateurisme et le professionnalisme [4] associés au Savoy Ballroom de Harlem[5] et dirigé par Herbert White, ancien videur du *ballroom* en question (Manning, Millmann, 2007). Ce groupe n'était pas constitué de membres permanents, ces derniers apparaissaient en alternance au gré des contrats dans les différents groupes qu'Herbert White dirigeait (Stearns, 1994). Il aurait été possible d'analyser d'autres groupes de danseurs, d'Harlem ou d'ailleurs. Toutefois, les chercheurs ayant travaillé sur le sujet attestent que les Whitey's Lindy Hoppers, représentent fièrement la seconde génération de danseurs de *lindy-hop* et que leur implication dans le développement du style est manifeste (Heinilä, 2016). Ce sont donc ces vidéo-clips et ces danseurs, dont certains sont devenus aujourd'hui des icônes du *lindy-hop* tels que Frankie Manning, Norma Miller, Al Minns et Leon James (Pritchett, 2018) pour ne citer que les plus célèbres, que nous allons analyser.

À différents endroits dans le monde, des chercheurs se sont appliqués à essayer de comprendre davantage sur le *lindy-hop.* Tandis que certains se sont penchés sur le rapport entre danse et musique (Strickland, 2014), d'autres ont contesté les rapports sociaux et politiques liés au genre jazz (Sékiné, 2017). Si de tels aspects entourant la danse ont été élaborés, peu, finalement, ont cherché à faire une

[4] Les danseurs étaient choisis par Herbert White pour leur aptitude en danse sociale, répétaient de jour au Savoy Ballroom avec les autres et dansaient ensuite dans des contrats négociés par Herbert White. Si au début, il pouvait s'agir d'un loisir, la popularité croissante du *lindy-hop*, entraîna une augmentation de la demande de contrats et les danseurs se retrouvaient, pour certains d'entre eux, à devenir danseurs de profession. (Stearns, 1994).

[5] Quartier de New York sur l'île de Manhattan, qui a vu naître le lindy-hop et où se trouvait le Savoy Ballroom (Haskins, 1941).

analyse corporelle des danseurs de *lindy-hop*[6]. Or, notre posture de chercheur-danseur, ayant étudié la danse de façon pratique, mais aussi théorique, permet d'aller creuser plus loin dans l'étude du mouvement et tenter de dénicher ainsi les caractéristiques corporelles qui ont façonné la danse des Whitey's Lindy Hoppers dans ce contexte de performance. En outre, il semble plus approprié d'étudier le corps des danseurs, leurs mouvements et leur pratique de danse dans un cadre donné, mettant de côté les aspects politiques et anthropologiques, déjà abordés par certains confrères et finalement loin de notre champ d'expertise. Ainsi, il s'agit d'étudier ce style de danse avec une double lorgnette de danseur et chercheur en danse, ayant un intérêt revendiqué pour analyser le corps, dans son contexte historique. C'est donc en plaçant le corps et l'analyse de la danse même, au centre du travail, que cette recherche trouve son originalité permettant d'aboutir à l'élaboration d'une problématique.

1.3 Problématique

Notre problématique se construit donc sur un double désir (placer le corps et le respect de l'histoire au centre de l'étude) et un paradoxe (celui d'étudier un style de danse qui se veut informel et personnel à chacun, avec des codes de nature scientifique, mis en place dans le cadre de pratiques savantes occidentales). Afin de pouvoir faire coïncider ces différents aspects, il fallait sélectionner des outils d'analyse appropriés au *lindy-hop*, permettant d'étudier la danse des Whitey's, sans pour autant la formater ou en diminuer les nuances par un cadre d'analyse inapproprié. Pour ce faire, nous avons fait émerger trois caractéristiques fondatrices de la danse sur lesquelles s'appuyer : l'esthétique, la stylistique et la technique (cf. Chapitre I 1.3.1; 1.3.2; 1.3.3). Ces trois aspects permettent ainsi de comprendre un style de danse en ayant des repères sur lesquels s'appuyer pour

[6] À noter cependant que dans l'ouvrage Jazz Dance, figure une analyse Laban de certains pas de jazz inclus dans le vocabulaire de *lindy-hop* aujourd'hui.

analyser l'évolution de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, en situation de représentation.

L'étude précise de l'évolution des trois caractéristiques esthétiques, stylistiques et techniques, sera combinée avec des stratégies d'historiens pour pouvoir consolider les traditions orales avec une démarche scientifique, ou bien simplement trouver un moyen de pallier les manques d'informations historiques viables. Toutefois, si le champ disciplinaire de la danse a été un choix limpide dans la construction de ce mémoire, la perspective historique permettant l'authentification des informations et des différentes sources semblait loin de notre champ de connaissance. C'est grâce à un séminaire, intitulé *Perspectives historiques* (Beaulieu, 2016), que nous avons pu entrevoir les démarches de travail appropriées (méthodes de travail en histoire pour collecter des informations et prouver la véracité de ces dernières, apprendre en quoi consiste une lorgnette d'historien, etc.) et, ainsi, combiner le champ disciplinaire de la danse avec celui de l'histoire pour mettre en place une problématique, incluant les deux postures manquantes observées : celle de l'historien et celle du théoricien de la danse.

Par exemple, la communauté swing s'accorde aujourd'hui pour mentionner qu'au sein même du *lindy-hop*, il y aurait des sous-styles. On parle, entre autres, de « *Savoy Style* » ou bien d'« *Hollywood Style* » (White, 2009). Si ces sous-styles sont reconnus par la communauté et même enseignés dans certaines écoles de swing (Studio 88 Swing à Montréal par exemple), l'émergence de ces derniers dans leur propre contexte historique peut rester assez vague dans l'esprit des danseurs (le nôtre y compris). Or, c'est en comprenant le contexte historique de pratique, mais aussi en précisant les évolutions corporelles, au sein du style de danse, que l'on pourrait parvenir à établir des caractéristiques précises et cohérentes, autant sur le plan conceptuel que physique. Il s'agirait donc, en s'appuyant sur les fonctions esthétiques, stylistiques et techniques, mais également sur le contexte historique, d'affiner la compréhension des éléments fondamentaux de ce style de danse, au travers de l'analyse de la danse des

Whitey's Lindy Hoppers, pionniers dans son évolution. L'idée ici n'est pas de survoler les points clés de l'histoire du *lindy-hop* et d'en conclure à des modifications corporelles, mais bien d'analyser la danse de ceux qui l'ont façonnée, pour parvenir à comprendre un peu mieux ce qu'elle représente aujourd'hui, et comment elle a évolué dans le temps.

Ainsi, en entamant cette étude, il s'agit de chercher à identifier ce qui fait l'essence de la danse des Whitey's en se concentrant sur la période de diffusion des vidéo-clips, soit entre 1937 et 1942 et se permettre alors de pouvoir comprendre davantage sur le style lui-même. L'objectif ultime serait de permettre à la communauté de danseurs actuels d'avoir les clés d'une meilleure compréhension de la façon de danser à Harlem, à cette période. En effet, ce travail pourrait avoir un impact notamment sur les enseignants de *lindy-hop* actuels, qui n'ont majoritairement pas de formation en danse [7] et qui ont appris à connaître leur corps dans une pratique, à l'instar des Whitey's. Or, il semble intéressant de pouvoir offrir le fruit de cette analyse à la communauté de danses swing, qui, peut-être s'enrichira, de plus d'outils de lecture du corps. En effet, proposer la lecture des résultats de cette recherche aux acteurs de la communauté swing afin d'offrir un autre point de vue sur le *lindy-hop*, mais aussi sur le corps en mouvement, aux danseurs comme aux enseignants de la discipline, est un aspect qui rend l'élaboration de ce travail pertinent. Finalement, on perçoit ici le potentiel intérêt de pouvoir répondre à notre paradoxe premier.

Il semble maintenant fondamental, dans l'élaboration de cette problématique, de devoir définir ce que sont les trois fonctions sur lesquelles nous allons nous appuyer pour élaborer ce travail. Pour définir ces trois fonctions, nous allons appuyer notre discours sur plusieurs auteurs, mais notamment sur la recherche de Guisgand (2006) qui va être un fil conducteur dans la définition de nos fonctions,

[7] C'est le cas, par exemple, dans l'école de danses swing où j'enseigne à Montréal où nous ne sommes que trois, dans une équipe pédagogique d'environ 20 personnes, à avoir eu une formation professionnelle en danse et pour qui la danse est notre métier.

mais aussi un texte de référence pour fonder les bases de notre cadre théorique (cf. Chapitre III 3.7).

1.3.1 Fonction esthétique : définition et établissement des critères

La fonction esthétique recèle plusieurs définitions. Ces définitions évoluent au fil des siècles et semblent être différentes selon les disciplines auxquelles elles s'appliquent. Nous allons nous pencher sur l'étude de certaines d'entre elles, utiles à déterminer ce que nous allons considérer comme l'esthétique du *lindy-hop*.

Premièrement, nous pourrions parler d'une « philosophie esthétique », soit un « système d'idées qui se propose de dégager les principes fondamentaux d'une discipline » (Larousse, 2018), ici ceux de l'esthétique. Cette philosophie comprend plusieurs courants (médiéval, classique, moderne, contemporain) avec pour chaque période, différents penseurs qui ont contribué à enrichir ce système d'idée. Par exemple, Hegel, au XIXe siècle, a réalisé une série de cours sur l'esthétique qui a été retranscrite et publiée dans un ouvrage intitulé *L'esthétique* (1835). En guise d'introduction, l'auteur essaie de définir, une première fois, la « philosophie esthétique ». Il écrit : « Le beau dans l'art. Pour employer l'expression qui convient le mieux à cette science, c'est la philosophie de l'art et des beaux-arts. Mais cette définition, qui exclut de la science du beau, le beau dans la nature, n'est-elle pas arbitraire? » (p. 15) Hegel soulève ici deux aspects importants. Premièrement, le fait que l'esthétisme soit relié au domaine artistique créé par l'homme. En effet, en évoquant « l'art et les beaux-arts », Hegel exclut ce qui est d'ordre naturel. C'est d'ailleurs ce qu'il semble critiquer dans son interrogation finale. En second lieu, l'auteur relie l'esthétisme au « beau » et donc à la subjectivité qu'implique le beau. Bien que cette première définition soit rudimentaire, elle permet de retirer des aspects fondamentaux de l'esthétisme : à savoir le traitement de la question du beau, à l'intérieur d'une (ou de plusieurs) discipline artistique. Une définition reprise par le dictionnaire Larousse (2018) qui

mentionne des « principes esthétiques à la base d'une expression artistique ». Or, ce sont ces principes qu'il faut découvrir, afin d'établir des critères qui vont empêcher un jugement trop arbitraire du beau. Ce premier aiguillage permet donc de conforter le choix de traiter la fonction esthétique dans le cadre de ce sujet; tout en nous invitant à trouver plus de définitions de l'esthétique.

Beaulieu (2016), sans préciser quels pourraient être ces principes, mentionne leurs visées. En effet, elle parle de principes référant au beau, au laid, à l'intéressant ou au sans intérêt, à l'encouragé ou au banni, à ce qui pourrait avoir, ou non, de la valeur, mais aussi à tout ce qui oriente les valeurs du jugement en général. À l'instar d'Hegel, on retrouve ici le concept de beauté et celui de subjectivité qui y est associé. Toutefois, un nouvel aspect rentre en jeu ici, relié au collectif. Avec « encouragé » et « banni », il semble se dessiner une conception collective de ce que pourrait être le beau. En effet, au XXIe siècle et notamment depuis la mondialisation, la société entière s'accorde pour plébisciter, ou non, des artistes, des vêtements, des couleurs, etc. (Martin, 2017). Le libre arbitre est un concept qui semble dépassé, puisqu'il ne s'agirait plus de juger du beau de façon individuelle, mais de façon collective en accordant son jugement au système de valeur qui régit la société. Par exemple, Frankie Manning explique (Manning, Millmann, 2007) :

> « Il y avait plusieurs d'entre nous (…) qui créaient des figures (…) nous disions juste : "Hé, vise cette figure!" Bien sûr, elles n'étaient pas toutes bonnes. Pour qu'une nouvelle figure perdure, quelqu'un devait dire : "Wahou, c'est génial!" et l'essayer. Puis il fallait que quelqu'un d'autre la copie et ainsi de suite » (p .64).

Dans ces mots, le danseur du Savoy Ballroom explique tout à fait ce phénomène d'acceptation du beau par le collectif. Le « Wahou, c'est génial! » fait le constat du beau, mais comme l'auteur l'explique, pour que la nouvelle figure soit acceptée, il fallait que plusieurs danseurs l'apprécient et la réutilisent dans leur danse. Cette ouverture au collectif, permettrait donc de diminuer l'arbitraire dans la quête du beau et de pouvoir utiliser la subjectivité éclairée comme un outil de

travail dans cette quête esthétique. Toutefois, cette subjectivité ne pourra pas être le seul critère pour établir notre fonction esthétique. C'est ainsi que vient la nécessité de trouver des outils permettant de repérer la fonction esthétique, plus adéquats, dans le cadre de cette recherche, que la subjectivité éclairée.

SanSan Kwak (2017), en essayant de définir la danse contemporaine, évoque différents aspects se référant aux « aesthetic values ». L'auteure parle notamment d'une lignée esthétique, ou bien d'une « aesthetic tradition » (p. 44), qui comprend un référent antérieur avec une histoire, un patrimoine. L'esthétique aurait donc une forme identitaire, connue et comprise par un ensemble de personnes ou bien une communauté. Kwak donne l'exemple de la danse contemporaine asiatique en écrivant « Aesthetically, it usually refers to work that incorporates Western contemporary dance into a local form » (p. 45). Le fait de se référer donc, dans le domaine de l'esthétique, à ce qui s'est fait, ou bien se fait, marque bien ce concept de lignée ou de tradition. C'est d'ailleurs un des arguments qui nous conduit à rétablir une erreur d'emploi de terme. En effet, ce qui est communément appelé « style » dans le monde du *lindy-hop*, s'agit, en fait, d'une esthétique et non d'un style. Le *« Hollywood Style »* ou bien le « *Savoy Style* » est un phénomène de mode, incluant des caractéristiques techniques particulières et appartenant à un patrimoine spécifique. Le *« Hollywood Style »* étant une pratique de danseurs américains blancs de la côte ouest, contrairement au *« Savoy Style »* qui s'avère être une pratique née dans le quartier afro-américain de Harlem (Manning, Millmann, 2007). Il s'agit donc d'une tradition esthétique, pour employer les termes de Kwak, et non d'une stylistique. Il serait donc plus adéquat de parler d'esthétique hollywoodienne ou d'esthétique du Savoy, plutôt que de stylistique.

Outre le caractère de l'esthétisme lié au patrimoine, Guisgand (2006) soulève la relation à l'espace comme un élément de cette fonction. En effet, au cours de son argumentaire sur les formes, que nous reverrons plus tard (cf. Chapitre III 3.7) l'auteur écrit « Une forme ne saurait être désignée sans les conditions dynamiques de son déploiement dans l'espace; c'est ce déploiement qui en recèle le potentiel

esthétique » (p. 126). La notion de déploiement spatial serait donc une composante de la fonction esthétique, tant elle révèle un système de valeur particulier. Par exemple, la danse de ballet s'est construite avec un parti-pris de frontalité entre danseurs et spectateurs, issu de la tradition de cour où les interprètes devaient danser face au roi (Ginot, 1998). En revanche, le genre hip-hop s'est développé dans une forme circulaire, permettant une rotation des danseurs au centre du *cypher* tout en donnant l'opportunité aux spectateurs d'encourager les danseurs (Lubrano, 2018). Ces codes de prise d'espace sont intrinsèques à chaque genre de danse et font partie, selon Guisgand, des critères esthétiques de la danse. Cette attention à l'espace est intéressante dans le contexte du *lindy-hop*, puisque, là aussi, on peut déterminer un système de valeurs. Frankie (Manning, Millmann, 2007) évoque « les règles non dites d'une piste de danse de société pleine de monde » (p. 66) induite dans la pratique sociale. Il explique d'ailleurs une de ces règles, soit celle concernant le cercle de *jam* issu de la tradition africaine (Stearns, 1994) qui a également marqué le monde du hip-hop avec le principe du *cypher*, mentionné plus tôt :

> « Quand on jouait de la musique rythmée (…) type charleston - et si quelqu'un commençait à se distinguer des autres, la foule se reculait et formait un cercle. Tout le monde claquait des mains autour des protagonistes du centre qui commençaient à frimer, ce que nous appelions "faire de l'épate" » (Manning, Millmann, 2007. p. 34).

Ces comportements spatiaux, associés à la communauté du *lindy-hop*, seront donc utilisés comme critères d'analyse (cf. Annexe D) de la fonction esthétique.

Guisgand (2006) évoque également le potentiel esthétique lié à l'interprétation du danseur, qu'il appelle aussi « état ». Le concept d'état sera abordé plus amplement par la suite (cf. Chapitre III 3.7), toutefois, de façon brève, il s'agit de l'affect avec lequel le danseur restitue le mouvement. Or, nous pouvons observer des nuances d'interprétation dans chaque genre de danse, à l'instar du déploiement dans l'espace, observé ci-dessus. Par exemple, nous pouvons faire un parallèle entre certains danseurs contemporains et les danseurs de *lindy-hop*. Tandis que les

danseurs de « concert contemporary » valorisent la sensation interne et l'expérimentation spontanée (Kwak, 2016), les danseurs de *lindy-hop* s'accordent autour de cette « morale de la joie », développée par Sékiné (2017). Expliquée plus amplement dans le chapitre III (3.7), cette morale de la joie serait un élément d'interprétation récurent dans la communauté du *lindy-hop*, conférant ainsi un « état » général aux danseurs. Ainsi, nous pouvons émettre l'hypothèse que les états varient selon des composantes spécifiques à chaque style de danse, appelant un système de valeurs propres qui contribue à créer une esthétique particulière.
Pour conclure sur la fonction esthétique, après avoir défini cette philosophie, appliquée au domaine des arts et cherchant à déterminer le beau, non pas selon des critères de jugement personnel, mais bien à partir de systèmes de valeurs collectifs, nous avons établi différents critères qui conduiront à la lisibilité de la fonction esthétique dans notre étude : le principe d'héritage dans la danse, celui de déploiement spatial et celui d'interprétation, ou état. Nous allons maintenant nous pencher sur la fonction stylistique.

1.3.2 Fonction stylistique : définition de ses critères

S'il est possible de confondre esthétique et stylistique, c'est parce que la fonction stylistique découle, d'une certaine façon, de la fonction esthétique. En effet, les multiples définitions du Larousse (2018) s'accordent à dire que la stylistique est dérivée de l'esthétique, dans le sens où elles sont relatives, toutes deux, au concept du beau et à son jugement. Nous appliquons donc, à la stylistique, la définition de la philosophie de l'esthétique (cf. Chapitre I1.3.1) tout en mentionnant une différence notoire : le caractère singulier, original ou exclusif. « Qualité de quelque chose ou de quelqu'un qui présente des caractéristiques esthétiques, originales » (Larousse, 2018). Cette définition permet donc de saisir, à la fois le lien qui unit esthétique et stylistique, mais également ce qui les oppose. Cet aspect de singularité est renforcé jusqu'à l'oubli des systèmes de valeurs collectifs, mentionnés dans le cadre de la fonction esthétique (cf. Chapitre I 1.3.1) puisque la stylistique réfère à un « ensemble des goûts, des manières d'être de

quelqu'un; façon personnelle de s'habiller, de se coiffer, de se comporter, etc. » (Larousse, 2018). Ainsi, la stylistique ne réfère plus, ni à un domaine artistique forcément, ni à un système de valeurs collectif. D'ailleurs, Dawn Hampton, danseuse pionnière du *lindy-hop*, dans le livre de Frankie Manning (Manning, Millmann, 2007) explique l'émergence du style, en lien avec le contexte social. « Tous les danseurs de lindy-hop du Savoy avaient leur style individuel. Ce n'est pas comme si tout le monde allait en cours pour apprendre la manière de danser de quelqu'un d'autre » (p. 226). Il n'y avait donc pas de schéma institutionnalisé qui enseignait une esthétique précise à l'époque des prémisses, mais bien, plusieurs personnalités de danse qui s'exprimaient selon leurs propres codes, leur propre style. C'est l'individualité qui prime ici, la personnalité est donc plus valorisée que dans la fonction précédente. C'est d'ailleurs le second aspect qui nous permet de parler de l'esthétique hollywoodienne ou de l'esthétique du Savoy, (cf. Chapitre I 1.31) puisqu'il ne s'agit pas de façon de danser « originale » ou « singulière », relative à un individu et à ses goûts personnels, mais plutôt d'une esthétique largement établie en 2018, ayant des critères définis que la plupart des danseurs de *lindy-hop* pratiquent et connaissent. Il est donc possible que ce qui était de l'ordre de la stylistique à une période, soit, dorénavant de l'ordre de l'esthétique, du fait de l'institutionnalisation de la façon de danser « comme au Savoy » ou « comme à Hollywood » dans une période donnée. Il est donc plus conforme de parler d'esthétique dans ce cadre.

Le caractère singulier de la stylistique n'empêche pas d'établir une liste de critères relatifs à cette fonction spécifiquement. En effet, en plongeant dans la pensée théorique de la danse, on se rend compte qu'il existe des lieux, ou des temps, propices au développement du style et que ce dernier reste, tout de même, cadré par certaines normes. Par exemple, Guisgand (2006) décèle une catégorie où la stylistique peut facilement surgir :

> « La rythmicité est révélatrice du style fortement utilisé dans le Tanz theater de Kurt Joos, l'accentuation disparaît de la danse de Cunningham, illustrant sa volonté de ne pas rendre plus important un moment/mouvement plutôt qu'un autre. Chez Cunningham, la danse s'inscrit dans un temps étalé, presque immobile, que nulle cadence ne vient altérer » (p. 120).

Ainsi, la rythmicité, que l'on pourrait également traduire par la relation à la musique, qu'elle soit une musique extérieure ou bien celle du corps, serait un lieu d'éclosion du style. Guisgand (2006) cite l'œuvre de Kurt Joos et ses découpes saccadées, qui ont contribué à sa renommée; tandis que Merce Cunningham et ses danseurs se sont souvent illustrés, dans une exécution rythmique linéaire. L'emploi de ces deux exemples est pertinent puisqu'il montre que dans un même genre, celui de la danse contemporaine, différentes stylistiques peuvent émerger et ainsi refléter les goûts d'un(e) chorégraphe. En *lindy-hop*, l'interprétation de la musique est souvent personnelle, surtout dans un contexte social, puisque chaque danseur peut faire une interprétation différente de ce qu'il entend. Cynthia Millmann, la première fois qu'elle voit Frankie Manning danser à New York, s'émerveille : « Il ne se contentait pas de bouger les pieds et les jambes, au contraire, il utilisait son corps tout entier, même son visage, dans chaque action comme s'il répondait aux jaillissements de la musique venant du podium de l'orchestre » (Manning, Millmann, 2007. p. 21). Cette façon de danser, avec un minimum de pas codifiés et une attention maximale à la musique, permet de développer un travail rythmique fin, mais aussi singulier. Il s'agit également de l'interprétation musicale d'un danseur en particulier : tant ce dernier peut choisir de prioriser l'écoute d'une section (rythmique ou mélodique), d'une ligne mélodique ou bien d'un instrument seul[8] au travers des mouvements explorés. Frankie Manning étend ce rapport spécifique entre musique et danse, dans un contexte de représentation également : « Quand je chorégraphie, la première chose

[8] La musique jazz de style swing s'est développée avec les *big bands*, soit une imposante formation musicale composée d'une section rythmique (contrebasse, batterie, parfois piano, parfois guitare) et d'une section mélodique (saxophones, trombones, trompettes). Un soliste peut également se rajouter à la section mélodique (une voix ou bien un instrument tel que le piano ou la clarinette). En général, on compte 17 à 20 musiciens pour ce type de formation (Schuller, 1989).

à laquelle je pense est la musique. C'est ma source d'inspiration » (p. 230). Il s'agit donc d'un critère important, qui semble figurer sous tous les aspects de la danse (cf. Chapitre III 3.7) que nous ne manquerons pas d'étudier au cours de l'analyse.

Pour conclure avec les critères de la stylistique, Kwak (2017) évoque différents outils qui sont à la disposition des chorégraphes, dans l'élaboration de pièces contemporaines. Elle mentionne, notamment, que ce type de pratique peut inclure des textes narrés, des imports multimédias, que souvent « the contemporary dance can be conceptual and anti spectacle » (p. 40) ou encore que la configuration de représentation peut être dans des « non traditional spaces and non traditional spectator-performer relationships » (p. 41). Tous ces aspects qui peuvent être inclus au genre de « concert contemporary », mais qui relèvent davantage de l'ordre du choix des artistes, que de principes fondateurs de cette représentation de la danse contemporaine sont des outils stylistiques en soi, qui permettent à l'œuvre de développer une singularité. Par exemple, une œuvre classifiée comme « concert contemporary » peut être donnée dans un théâtre traditionnel où les spectateurs ont un rapport principalement frontal aux artistes; idem pour l'insertion de la voix dans le processus, etc. Il s'agira donc dans cette étude de déterminer les choix des artistes qui s'inscrivent dans une tradition, ceux référant à l'esthétique, mais aussi les choix plus personnels, inscrits dans une optique stylistique. Nous verrons, alors, que les contextes de pratique (cf. Chapitre II 2.1) du *lindy-hop* ont aussi des codes établis, ce qui permet d'identifier plus facilement ce qui relève de la stylistique.
Nous allons, dorénavant, nous attacher à l'étude de la fonction technique.

1.3.3 Fonction technique : définition des critères

Enfin, la fonction technique relève de l'ordre de l'exécution même du mouvement. Marcel Mauss (1934) évoque un « savoir-faire technique » qui peut être affilié à toutes sortes d'actions du quotidien (« technique de consommation,

manger » ou encore « technique des soins du corps, frottage, lavage, savonnage ») comme à des actions relevant du domaine artistique (la danse). Mauss explique : « Toute technique proprement dite a sa forme. [...] Il en est de même de toute attitude du corps. Chaque société a ses habitudes bien à elle » (p. 6). Ainsi, selon l'auteur, il faudrait non seulement analyser les « aspects formels » des danseurs, mais aussi les habitudes de ces derniers, afin de pouvoir déceler leurs compétences techniques.

À propos des habitudes, pour parvenir à danser à deux, il a fallu que les danseurs créent une organisation corporelle, basée, notamment, sur des principes de connexions tactile et sensorielle (main sur épaule, main sur hanche, main contre main, bras contre bras, etc.) entre les deux partenaires. En effet, issue de l'Occident et imposée aux Afro-Américains au cours de l'esclavage (Stearns, 1994), la configuration en couple requiert une certaine technique pour pouvoir s'accorder et bouger ensemble. Aujourd'hui, ce qu'on appelle la « connexion » est communément enseigné grâce à des prises de main, des poses d'appui sur le (ou la) partenaire, des énergies et des tonicités (Bourgasser, 2017 b). Ces différents aspects techniques permettent alors de créer un dialogue entre les partenaires afin d'échanger une danse et de dialoguer de façon agréable. Nahachewsky (1995) rappelle d'ailleurs, que dans le cadre des danses participatives « the dancers' attention addresses their interaction with each other » (p. 4). Cette organisation, qui a pu prendre du temps à se mettre en place, l'étude présente nous le dira, est finalement devenue une habitude et même si des changements ont eu lieu au fil du temps, une base solide est suffisamment restée pour pouvoir développer et affiner une technique de danse, sur laquelle s'accrocher. La preuve est qu'aujourd'hui, le *lindy-hop* est enseigné dans des écoles, à partir de concepts de connexion, entre autres. À propos de ce système d'habitudes, dont parle Mauss (1934) et qui fait écho à la fonction technique de la danse, l'auteur renchérit :

> « Ces “habitudes” varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l’ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d’ordinaire que l’âme et ses facultés de répétition » (p. 7).

C’est donc la société du *lindy-hop*, dans son entièreté, qui permet de repérer la technique selon Mauss, puisque dans le collectif réside des « modes » et « convenances » à analyser. Le fait que le *lindy-hop* s’exerce à deux, majoritairement dans un cadre de danse sociale, va permettre d’étudier le rapport entre les individus, et donc d’inclure, plus facilement, cette dimension collective. Toutefois, nous ne ferons pas d’étude sociologique sur la communauté du *lindy-hop*, il faudra donc s’arrimer sur des faits techniques concrets, des caractéristiques reliées au corps dansant, tout comme l’est la forme, le second aspect soulevé par Mauss, dans sa définition.

En effet, dans sa première définition, Mauss évoquait le fait que chaque technique avait sa propre forme. Or, Philippe Guisgand (2006) développe aussi autour des formes (cf. Chapitre III 3.7) en proposant une définition qui s’affilie à des caractéristiques techniques. « Certaines formes sont nommées parce que codées (c’est-à-dire appartenant à un vocabulaire tel que celui de la danse classique : le battement, le tour en dehors ou le grand jeté par exemple). D’autres doivent être décrites » (p. 123). Ainsi, ces formes codées renferment des points techniques, elles sont les enveloppes de l’exécution du mouvement. Il faut donc maîtriser la technique pour parvenir à la bonne réalisation des formes, d’où leurs liens étroits. Par exemple, le battement, soit une forme codée du ballet, implique que la jambe de l’air soit tendue et non pliée, de même que le dégagé est un brossé de la jambe au sol pour aller vers l’allongement du genou, mais sans décoller le pied du sol (M, Pace. Communication personnelle, avril 2015). Tous ces critères relèvent de la fonction technique et permettent de baliser la bonne exécution, ou non, d’une forme. En *lindy-hop*, il y a aussi des formes précises, tout comme en ballet, qui reposent sur certains critères d’exécution pour être réussies. Par exemple, le *swing-out*, qui est sans doute la forme la plus célèbre dans ce style de danse,

comprend ses propres codes techniques. En effet, un *swing-out* avec une sortie « de dos », invite les deux partenaires à être face à face sur le compte 5 de cette figure en 8 temps; tandis qu'un *swing-out* avec une sortie « de face » permet à l'interprète [9] d'avancer en ligne droite sur sa ligne de danse, ce qui ne permet pas au couple d'être face à face sur le compte 5[10]. Toutefois, on peut imaginer que les critères techniques actuels du *lindy-hop*, n'étaient peut-être pas les mêmes au début du XXe siècle, présumant d'une potentielle évolution technique du style. Par exemple, selon Frankie Manning (Manning, Millmann, 2007) le *lindy-hop* est né d'un clivage de différentes danses (*charleston, breakaway et collegiate*) et a eu plusieurs noms avant d'être établi comme étant du *lindy-hop* (Heinila, 2016). Nous ne pourrons donc pas nous référer uniquement à des formes établies aujourd'hui dans la danse, mais bien observer l'évolution de ces dernières, qu'elles soient abstraites ou concrètes, pour identifier les caractéristiques techniques.

Guisgand (2006) dans son raisonnement, évoque une façon de pouvoir déceler ces caractéristiques techniques, à l'aide d'un vocabulaire qui permettra d'enrichir nos tableaux d'analyse (cf. Annexe D). Il écrit :

> « L'observation des appuis contribue donc par défaut à une appréhension esthétique du mouvement en permettant de comprendre comment sauts, élans, élévations, portés, vols sont autant de stratégies déployées pour rendre le corps plus ou moins "grave" et de quelle manière les chorégraphes tentent de vaincre partiellement et temporairement le destin de soumission permanente du corps à la pesanteur » (p. 117).

Bien que l'auteur parle d'une « appréhension esthétique » ici concernant l'observation des appuis, l'emploi de l'expression « stratégies déployées » pour

[9] L'emploi du terme interprète renvoie au terme *follower* en anglais, qui désigne la personne qui choisit de suivre la danse et de résonner aux suggestions des guides, ou *leaders* en anglais. À l'époque des Whitey's Lindy Hoppers, la majorité des hommes étaient les guides; tandis que les femmes étaient les interprètes (Miller, Jensen, 1996).

[10] Aspect technique enseigné de cette façon par la plupart du corps enseignant du Studio 88 Swing à Montréal. Cf. Le syllabus du swing 5 de l'école

exécuter différentes actions dansées (« sauts, élans, élévations, portés, vols ») permet de cibler l'aspect technique, plus qu'esthétique. En effet, en mettant une emphase typographique sur l'adjectif « comment », Guisgand met le doigt sur la question fondamentale qui permet de convoquer la fonction technique. *Comment* est réalisé un *swing-out*? *De quelle manière* est-il exécuté pour que la figure réussisse? Ces façons de contester le mouvement amènent à pouvoir cibler la fonction technique, à condition de conserver son attention sur l'exécution du mouvement bien sûr. D'ailleurs, le concept d'appuis et plus largement la gestion du rapport gravitaire, est un aspect technique en soi à partir du moment où il s'agit d'identifier comment les appuis sont répartis dans le sol et de quelle manière ils sont utilisés. Un danseur de ballet tourne sur le coussin de son pied et non sur le talon, afin de conserver sa verticalité (M, Pace. Communication personnelle, avril 2015). Il s'agit d'une particularité technique. En *lindy-hop*, nous y reviendrons plus tard (cf. Chapitre III 3.7), le travail du rebond pourrait être une caractéristique technique importante, au vu des premières recherches.

Nous aimerions conclure cette section avec une définition proposée par Kwak (2017), relative à la fonction étudiée présentement. En effet, l'auteure évoque le « release technique », le « contact improvisation » ou encore « some various modern dance technique (i.e., Graham, Limon, Horton, Hawkins, or Cunningham) » (p. 40). Il s'agit ici de « méthodes », bien établies dans la communauté de la danse contemporaine et régies par des codes précis, qui font appel, comme nous allons le voir, à différentes fonctions. Par exemple, la technique Limon est caractérisée comme ceci :

> « The Limón technique is based upon the movement style and philosophy of theater developed by modern dance pioneers, Doris Humphrey and Charles Weidman. (…) Their intention was twofold: to demonstrate human emotions in a less stylized manner than ballet; and to incorporate in their work the natural movement patterns of the body and its relation to gravity. The Limón technique is divided among various physical extremes: fall and recovery, rebound, weight, suspension, succession and isolation » (Limon, 2018).

Ainsi, au regard des trois dernières sections qui ont pour but de définir ce que sont les fonctions esthétiques stylistiques et techniques, nous sommes obligés de constater que la définition de la technique Limon proposée ci-dessus renferme plus que de simples aspects techniques. En effet, en mentionnant Doris Humphrey et Charles Weidman on nous parle d'esthétique, puisque ces interprètes font référence à une lignée historique de danseurs dont la « technique Limon » découle; on nous parle également de style, en indiquant préférer un mouvement naturel, organique pour le corps, impliquant, de fait, une certaine rythmicité d'exécution, liée généralement au souffle; mais on nous parle également du dialogue gravitaire, évoqué ensemble à l'instant ainsi que toute une série d'actions dansantes, qui s'inscrivent dans le domaine de la technique. Cette appellation « technique de danse » ne correspond donc pas aux définitions que nous allons employer pour l'élaboration de ce sujet, tant le détail que nous avons pris pour définir chaque fonction nous a permis de ne pas utiliser de mots-tiroirs, mais plutôt de se baser sur des critères concrets pour effectuer l'analyse conjointe à cette recherche. S'il fallait se référer à ce genre de « technique », nous saurons, alors qu'il renferme plus que de simples caractéristiques techniques.
Maintenant que les définitions de nos critères sont formulées, nous nous tournons à présent, vers le choix de la perspective de travail.

1.3.4 Perspective historique

Cette recherche sera abordée selon une perspective historique. Or, la dimension historique (Beaulieu, 2016) permet, en analysant des faits du passé, de comprendre les deux époques, celle passée et la présente. La dimension historique, dans ce travail, vivra au travers de l'analyse évolutive de la danse des Whitey's Lindy Hoppers. En effet, l'étude des vidéo-clips, réalisés entre 1937 et 1942, impliquera l'étude d'un contexte propre à chacune d'elle. Il faudra alors déceler, s'il y a lieu, comment et pourquoi le contexte historique influe sur le style de danse, au moment « x » de la performance, mais également dans les

performances futures. Nous allons, à présent, définir les critères géographiques et temporels de cette recherche.

1.3.5 Cadre de travail : organisation géographique et temporelle

L'organisation géographique et temporelle de cette étude se fera au gré des vidéo-clips à analyser. En effet, afin d'essayer de percevoir une évolution, nous analyserons dans l'ordre chronologique les données et ferons ensuite une étude croisée des résultats pour développer notre analyse.

D'un point de vue géographique, si les Whitey's sont des danseurs Harlémites, les tournages se sont principalement déroulés en Californie, dans des studios hollywoodiens. Il y aura donc un contexte spécifique à prendre en compte, puisque les danseurs arrivent dans un environnement étranger, où ils sont employés par des producteurs blancs, dans une période où le racisme envers les Afro-Américains est extrêmement présent (Manning, Millmann, 2007). La géographie pourra donc influencer la façon de danser des Harlémites, mais aussi la façon dont ces derniers sont mis en scène dans les vidéo-clips ciblés (cf. Chapitre V5.3.2.2).

1.3.6 Contribution de cette recherche

Le travail établi aurait deux contributions. Un apport dans le milieu universitaire lui-même, puisque cette analyse précisément est (cf. Chapitre I 1.2) inédite. Les danses construites sur base « sociale » ayant moins fait l'objet d'études au département (selon Andrée Martin, professeure au département de danse de l'UQAM), nous considérons dans ce sens que ce travail sera un enrichissement du panorama du département en danse.

Il y aurait, également, un apport pour la communauté des danses swing. En effet, nous souhaiterions vivement pouvoir diffuser le résultat de ce travail aux danseurs de *lindy-hop*. Il arrive, dans certains festivals ou stages, que des conférences sur l'histoire du *lindy-hop* soient dispensées, bien que ce phénomène soit finalement assez rare. Nous avons eu l'opportunité d'assister à une présentation faite par Christelle Feugeade sur l'histoire du *lindy-hop,* en 2016 au festival Alan Swing (France); de même qu'à Bordeaux, lors du festival ASC (France), en 2013, lorsque Christian Rolland est venu présenter le livre qu'il éditait. En 2019 (États-Unis), nous avons assisté à un « bref historique swing », présenté par Bobby White au festival Beantown. Et nous savons que récemment (2018), Anaïs Sékiné a proposé une conférence axée sur sa recherche, au festival Stompology (États-Unis), mais aussi à Down By The Riverside (Québec) en 2019. Suite au décès de Norma Miller, nous avons également pu observer des prises de paroles en son hommage, tant à l'International Lindy Hop Championship qu'à Beantown (États-Unis) en 2019. Les conférences historiques auxquelles nous avons pu assister étaient riches d'informations et bien référencées (le récit de Frankie Manning étant une source de choix pour Christian Rolland, éditeur de l'ouvrage en France); toutefois, le court laps de temps donné aux conférences n'a pas permis d'aborder en profondeur des détails historiques. Il s'agissait plus d'un survol des évènements liés au *lindy-hop* au XXe siècle. Or, une fois cette présente recherche achevée, nous aimerions pouvoir partager le savoir découvert avec les acteurs de la communauté swing. Nous nous efforçons déjà, dans un contexte d'enseignement des danses swing à Montréal de diffuser les informations, vérifiées lors de travaux précédents. Nous observons alors que beaucoup d'étudiants sont curieux d'en savoir plus sur les caractéristiques du *lindy-hop*, au fil des âges.

1.4 But de recherche

Il s'agit de retracer l'évolution de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, dans son contexte de pratique performative, entre 1937 et 1942, au travers de vidéo-clips ciblés, sous les aspects esthétiques, stylistiques et techniques.

1.5 Question de recherche

Quelles sont les caractéristiques esthétiques, stylistiques et techniques qui ont façonné le *lindy-hop* des Whitey's Lindy Hoppers et quels sont les éléments de sa pratique sous ces mêmes aspects, qui marquent son évolution entre 1937 et 1942, au travers des vidéo-clips ciblés?

1.5.1 Sous-questions de recherche

- Quelles sont les manifestations de nature esthétique, stylistique et technique dans la pratique dansée, de chacune des vidéos?
- Quels en sont les contextes?
- Quelles sont les caractéristiques esthétiques, stylistiques et techniques récurrentes dans toutes les vidéos? À quoi peut-on attribuer ces phénomènes récurrents?
- Y a-t-il des caractéristiques esthétiques, stylistiques et techniques qui soient propres à un seul vidéo-clip?
- Peut-on observer une évolution des caractéristiques esthétiques, stylistiques et techniques entre le premier et dernier vidéo-clip? À quoi peut-on attribuer ce phénomène?

1.6 Limites de la recherche

Comme mentionné précédemment (cf. Chapitre I 1.2), une des limites de ce travail est d'analyser une danse vernaculaire, avec des outils théoriques, issus de pratiques de danse codifiée. Il se pourrait alors que nous passions à côté de certains aspects du *lindy-hop*, qui échappent aux codes d'analyse établis. Il se pourrait aussi que nous passions à côté de l'essence de cette danse « improvisée », en souhaitant établir des caractéristiques définies. Toutefois, en prenant en considération cet aspect paradoxal de l'étude, il est possible de faire attention à éviter les pièges d'une incompréhension du style. Il faudra alors laisser des portes ouvertes dans l'analyse pour des commentaires et impressions à rajouter qui outrepassent le cadre initial. Il faudra, également, s'appuyer sur des auteurs qui ont déjà fait la passerelle entre ces deux mondes de la danse (danse vernaculaire versus danse savante scénique) pour guider la méthode (cf. Chapitre II 2.6.1 avec notamment l'œuvre de Brenda Dixon Churchill).

Le second écueil est le choix d'analyser uniquement l'aspect performatif de la danse des Whitey's Lindy Hoppers. Ce choix, permettant de cibler le sujet et de le préciser, nous fait également passer à côté de deux autres aspects fondamentaux du *lindy-hop* : la pratique sociale et la pratique de compétition (Monaghan, in Wells, 2014). Il serait donc incomplet de prétendre définir la danse des Whitey's Lindy Hoppers dans son intégralité à la fin de cette recherche.

En outre, la perspective historique mènera ans doute à des problèmes de véracité des sources ou bien de manque d'informations, lors de la recherche contextuelle qui entoure les vidéo-clips. Le travail de documentation archivistique sera une étape très importante dans cette recherche et c'est peut-être à cet endroit que nous allons rencontrer le plus de difficultés, le manque de support et d'informations pouvant induire certaines limites. Il faudra alors indiquer les lacunes de traces contextuelles, afin de ne pas établir des hypothèses erronées.

Finalement, la dernière limite envisagée est le fait d'avoir choisi de ne pas traiter les aspects politiques d'une part et anthropologiques d'autre part, liés à la vie de ces danseurs de *lindy-hop*. Ces deux perspectives auraient pu aider à la définition de certains critères d'évolution du style de danse et le fait de ne pas avoir suffisamment de temps et de moyens pour les traiter pourrait, peut-être, mener à des incertitudes. Toutefois, la revue de littérature qui suit montre que plusieurs travaux universitaires ont été effectués avec ces perspectives et que ces derniers seront sûrement de bonnes sources pour compléter les aspects que nous ne souhaitons pas aborder dans ce cadre spécifique de travail.

CHAPITRE II

REVUE DE LITTÉRATURE

À la lumière de l'établissement de ce projet, la classification de la revue de littérature s'est faite selon des types de sources. Ainsi, chaque section comprend des sources qui permettent de nourrir les fonctions esthétique, technique et/ou stylistique. Avant d'entrer dans cette classification, nous allons nous pencher sur quelques définitions primordiales dans le cadre de cette recherche.

2.1 Description des contextes de pratique

« L'opérationnalisation des concepts » (Poupart et al, 1997. p. 92), qui est selon l'auteur, le point d'ancrage pour débuter une recherche qualitative, s'est faite au fur et à mesure de l'élaboration de la problématique et de ses enjeux. Toutefois, il fallait, en amont, préciser les contextes de pratique du *lindy-hop*.

2.1.1 Genre swing, style *lindy-hop*

Selon Janet Adshead-Landsale et June Layson (1994) le genre en danse est une discipline globale, qui réunit à l'intérieur de sa propre discipline, plusieurs variations, appelées styles. Par exemple, le genre hip-hop contient en son sein, le style *break-dance*, le *popping* ou encore le *locking*. Pour ce qui est du *lindy-hop*, il s'agit d'un style appartenant au genre swing. Ce genre appartient au domaine de la danse et non de la musique, puisqu'il serait différent dans le cas de la musique (style swing, dans le genre jazz). Ainsi, les styles de danses qui côtoient le *lindy-*

hop dans la même catégorie de genre swing sont : le *balboa*, le *charleston*, le *solo jazz*, le *collegiate shag*, le *blues* et le *west-coast swing* (Cupitt, 2015)[11].

2.2 Danse participative ou de représentation

Nahachewsky (1995) dans un article qui va s'avérer fondamental pour la définition de ce concept, propose deux définitions croisées de ce qu'est une danse sociale, qu'il préfère appeler « participatory dance », versus une danse scénique, nommée « presentational dance » par l'auteur.

Ces deux types de (re) présentations de la danse sont applicables au *lindy-hop*, puisqu'on retrouve d'un côté les soirées sociales, type bals dansant où la danse se crée de façon spontanée sur la musique souvent « *live* », et de l'autre des chorégraphies orchestrées à l'occasion de compétitions ou de démonstrations (voir la chaîne YouTube de l'ILHC pour observer ces deux facettes dans un même évènement). Dans le cadre de ce travail, nous avons choisi d'étudier un seul aspect de ces deux facettes, écartant the « participatory dance » au profit de la « presentational dance ». Néanmoins, il semble important de définir ces deux concepts pour ancrer ce travail. Ainsi, Nahachewsky (1995) écrit sur les danses participatives :

> « For Elsie Ivancich Dunin, the terms are useful for making the distinction between the dances of '… those who participate spontaneously in dancing … without pre-planning or rehearsing - and those who present their dancing in a planned effort…' In participatory dances, the focus tends to be on the dancers themselves. (…) Presentational dances tend to be perceived more as a product than a process. (…) Participatory dances take place at social events where a particular community comes together celebrate » (p. 1).

[11] Certaines des informations ont également été recueillies sur la page http://www.studio88swing.com/dance-styles

Selon la définition proposée, on peut faire un parallèle avec le *lindy-hop* dans le sens où l'aspect social et communautaire de la danse a été, et est toujours, un moteur qui permet le maintien en vie du *lindy-hop*. Les évènements « sociaux », c'est-à-dire les évènements où les danseurs se retrouvent pour danser spontanément sur de la musique swing, sont, aujourd'hui, très importants dans la vie de ce style de danse, on en compte plus d'une centaine à travers le monde[12] et plus d'une dizaine aux États-Unis, berceau du *lindy-hop*. Dans le cadre de ces pratiques sociales, on privilégie la sensation de la connexion avec son partenaire (Manning, Millmann, 2007. p. 223), plutôt que la représentation du mouvement pour un individu autre que son partenaire.

Pourtant, le second aspect décrit par Nahachewsky, semble également propice à une certaine façon de danser le *lindy-hop* (Manning, Millmann, 2007) :

> « Presentational dances tend to be perceived more as a product than a process. The success of a particular performance is judged by *how it looks. (…)* Presentational dances are often on formal stages and in other locations where the physical and cultural between performers and audience is greater » (p. 1).

En effet, l'aspect de « représentation » fait aussi partie des us et coutumes du *lindy-hop*. Les *showcases*, soient des chorégraphies préalablement établies, font partie du *lindy-hop* depuis la fin des années 1930 lorsque des danseurs comme Frankie Manning, ont commencé à chorégraphier de courtes séquences pour des représentations dans des salles de bal à Harlem même (Maning, Milmann, 2007). C'est à partir de ce type d'archives que le travail va se construire, puisqu'il s'agira d'analyser les vidéo-clips des Whitey's Lindy Hoppers, en situation de représentation.

Si les deux aspects sont liés dans le *lindy-hop*, en étudiant seulement l'aspect de « représentation », nous laissons de côté une portion du style de danse (cf.

[12] Se référer au site Internet, Swing PlanIt. www.swingplanit.com

Chapitre I 1.6). C'est important de le rappeler ici, afin de ne pas faire de conclusion erronée de ce à quoi pourrait ressembler le *lindy-hop,* d'une façon générale.
Plongeons à présent plus en profondeur dans l'établissement d'une première revue de littérature.

2.3 Travaux de recherche en lien avec le sujet

Depuis les années 2000 notamment, différents travaux universitaires ont été publiés à plusieurs endroits dans le monde. Nous avons sélectionné les mémoires ou thèses (cf. Annexe C) qui permettent de nourrir le cadre de cette recherche. En effet, ces différents travaux permettront d'avoir un spectre de point de vue plus large sur le *lindy-hop*, ses caractéristiques et son histoire.
Nous vous invitons donc à aller consulter l'annexe C, avant de passer aux témoignages.

2.4 Témoignages sur l'histoire du style de danse et son évolution

Dans le cadre de cette recherche, le témoignage, qu'il soit oral ou écrit, s'avère être une ressource complémentaire majeure pour obtenir des informations dans les trois différentes fonctions étudiées. En effet, le répertoire des entrevues collectées des personnes ayant vécu parfois à des époques différentes et racontant chacune une facette de leur expérience du *lindy-hop*, permettent d'avoir suffisamment de matière pour couvrir l'évolution souhaitée. Serres (2002) décrit la pensée de Platon sur ce type de ressources, en écrivant : « Platon place la catégorie du témoignage, qui est l'une des formes de traces, au cœur de la dialectique de l'histoire entre présent et passé, puisque le témoignage n'est rien d'autre que la trace du passé dans le présent » (p. 7). Une trace du passé, donc, permettant de comprendre, dans le présent, des discours et des points de vue, auxquels nous ne pouvons pas avoir accès aujourd'hui.

Toutefois, ce type de documents est à manier avec précaution puisqu'il comprend des pièges à contourner afin de satisfaire une certaine éthique historique. En effet, Launay (2011) déplie une série d'éléments qui peut éloigner le témoignage de la fidélité au souvenir :

> « Je connais donc la méfiance nécessaire de l'historien face à l'histoire orale et "la fragilité" du témoignage, les lacunes du souvenir, ses raccourcis intempestifs, la confusion chronologique de l'activité mémorielle, le travestissement affectif, la manipulation d'un souvenir sous l'action du souvenir des autres ou des images générées par une époque, les surestimations de l'ego, les diverses informations, la sclérose d'un souvenir ressassé, ou les variations d'un souvenir beaucoup raconté, ou encore le mirage du souvenir pourtant extrêmement précis, son caractère fragmentaire, le trop ou le pas assez » (p. 8/9).

Ainsi, toutes ces actions, ces digressions, ces inattentions ou encore ces enjeux qui tournent autour du témoignage empêchent une bonne utilisation de ce dernier et donc de la mémoire individuelle et collective. Bien que ces pièges soient énoncés et conscientisés par les historiens, ces derniers ont trouvé des « stratégies » pour tenter de solidifier ce type de ressources et ainsi conserver la validité du témoignage comme preuve historique.

En premier lieu, Launay (2011) fait une distinction claire entre le souvenir et le témoignage « Se souvenir et témoigner sont des activités si proches que l'on pourrait les confondre. [...] Mais tout souvenir ne constitue pas un témoignage : on peut se souvenir en son for intérieur, mais on témoigne publiquement, dans une perspective qui nous dépasse » (p. 8). Ainsi, l'auteure soulève une étape propre au témoignage qui n'est pas induite dans le processus du souvenir, celle de l'analyse des informations. Se remémorer des faits dans sa tête ou énoncer ces faits de façon orale, n'a pas la même portée intellectuelle puisque des chemins de précision et de synthèse s'opèrent lorsque la pensée s'organise pour être entendue. Cette étape d'analyse permet d'ores et déjà d'effacer certains écueils mentionnés plus haut par Launay. Serres (2002), en reformulant Ricœur, renforce le point de Launay :

> « Avant l'archive, le témoignage est originairement oral, il appartient à l'oralité et ne devient archive qu'à partir de sa transcription, de son basculement dans le monde de l'écrit. L'archive, qui est de l'ordre de l'écriture, n'est pas seulement l'ensemble des témoignages écrits, c'est aussi un lieu, un lieu social et un "lieu physique qui abrite le destin" de la trace documentaire, distincte de la trace cérébrale et affective » (p. 8).

L'auteure, en insérant le terme « archive » englobe non seulement tous les témoignages écrits, mais aussi un contexte au souvenir où le processus de retranscription permet à l'affect de se retirer et donc au témoignage de trouver une certaine justesse, plus fiable que celle du souvenir. Cette retranscription de l'oral permet donc de conférer une « valeur du témoignage » dans son utilisation historique.

En outre, Ricœur (2000 a), en évoquant la caractéristique que l'historien, de par son statut, a choisi d'honorer, soulève un nouvel aspect qui permet au témoignage d'être reconnu comme une source valable. Il s'agit, pour lui, de l'enjeu de fidélité, lié au vœu de vérité. « Fidélité de la mémoire à laquelle nous confronterons (…) le vœu de vérité en histoire, dans une interminable dialectique » (p. 3). Or, cette dialectique est une des clés permettant au témoignage de trouver sa légitimité dans les sources reconnues. Elle comprend, à la fois, un effort de la part de celui qui témoigne, mais aussi de la part de celui qui retranscrit, soit l'historien qui consigne la parole. « Il s'agit à la fois le contrat de vérité sur lequel repose le discours historique et le contrat de fidélité de l'expérience sur lequel repose le rapport ressenti de la communauté des artistes » (Launay, 2011. p. 10). Ce double contrat donc, de vérité et de fidélité, permet aux témoignages, qu'ils soient écrits ou oraux, de trouver leur place dans un cadre de recherche comme celui-ci. Procédons donc à l'exposition des témoignages pertinents pour notre recherche.

2.4.1 Témoignages écrits

Deux danseurs pionniers du *lindy-hop* ont rédigé, dans les années 1980 et 1990, des autobiographies, avec l'aide d'un regard extérieur aidant à légitimer la validité des informations.

Frankie Manning : l'ambassadeur du lindy-hop (Manning, Millmann, 2007) est sûrement l'ouvrage le plus riche en informations que nous pouvons trouver. En effet, il renseigne sur toute la période traitée dans cette recherche de façon assez rigoureuse puisque, à chaque période, Frankie Manning a été un meneur d'idées et de projets, selon ses écrits et ceux de Norma Miller. Jeune danseur du Savoy Ballroom à partir de 1933 (Manning, Millmann, 2007), il est parti en tournée autour du monde avec les Whitey's Lindy Hoppers[13], et a chorégraphié lui-même la plupart des scènes de danses des tournages hollywoodiens. Son témoignage complet informe sur les différentes fonctions que l'on cherche à clarifier ici. Frankie Manning parle, par exemple, de « mouvements exubérants » concernant le *lindy-hop,* ce qui peut éclairer sur la fonction esthétique de la danse. Ou encore, à propos de la technique des acrobaties, on peut lire : « En *lindy-hop,* on lance la danseuse en rythme avec la musique et il faut atterrir juste sur le temps pour recommencer à danser » (p. 130). Toutes ces indications seront des indices, selon le concept de Ricœur développé dans *La mémoire, L'histoire, L'oubli* (2000 a), qui permettront de valider le témoignage pour en faire un outil dans la compréhension des fonctions.

L'analyse des indices se fera également dans le cadre de l'autobiographie de Norma Miller. Publié en 1996, *Swingin' at the Savoy*, the memoir of a jazz dancer, co-écrit avec Everet Jensen, nous renseigne également sur nos trois fonctions au travers de la période analysée, puisque Norma Miller a, elle aussi,

[13] Dans son autobiographie (Manning, Millmann, 2007), Manning indique que les Whitey's Lindy Hoppers étaient la troupe élite du Savoy Ballroom, gérée par Herbert White, mais dont le chorégraphe principal était Frankie Manning.

fait partie des Whitey's Lindy Hoppers, sur une longue période, étant sans doute la plus jeune danseuse de la troupe à son époque.

Par rapport aux écueils des témoignages, Ricœur (2000 b) donne des clés de réponses en rédigeant un article qui soulève la question de la validité de la reconstruction du passé par l'historien :

> « Présumer et assumer la solidarité entre interprétation et vérité en histoire, c'est dire plus que simplement adosser l'objectivité à la subjectivité, (…). À savoir : la clarification des concepts et des arguments, l'identification des points de controverse, la mise à plat des options prises, par exemple en posant telle question à tel document, en choisissant tel mode d'explication plutôt que tel autre, en termes de cause ou bien de raison d'agir, en privilégiant tel jeu de langage plutôt que tel autre. C'est à tous les stades de l'opération historiographique que l'interprétation qualifie le désir de vérité en histoire. Et cela face au vœu de fidélité de la mémoire » (p. 13).

Ainsi, l'opération historiographique se fait en plusieurs étapes de travail, toutes guidées par le « vœu de fidélité de la mémoire » que l'historien scelle lorsqu'il entreprend sa démarche. L'interprétation qu'il fait d'une parole ou bien d'un document est guidée par ses intentions honnêtes et c'est ce qui permet, selon l'auteur, d'attester, entre autres de la validité de certains discours. En outre, il énumère une sorte de méthodologie (« clarifier », « mettre à plat », « choisir », « privilégier ») de travail pour l'historien.

Or, dans l'autobiographie de Manning (2007), cette « opération historiographique » est prise en charge par Cynthia Millmann, qui complète beaucoup la mémoire du danseur avec des recherches personnelles (encarts dédiés à ses recherches, notes de bas de page qui attestent avec une autre source les dires de Frankie, bibliographie fournie); tout comme le fait Everett Jensen pour le récit de Norma Miller, en ayant aidé cette dernière à rédiger son récit. Un aspect intéressant, dans l'ouvrage de Frankie Manning, c'est que ce dernier fait preuve d'honnêteté dans la fidélité de son récit à la vérité. Il est honnête lorsqu'il dit ne plus trop se souvenir, Millmann fait alors le nécessaire pour assurer et compléter

sa mémoire en ajoutant des références qui confirment ou infirment ses dires et en précisant certains points à l'aide d'encarts spécialisés. A contrario, lorsqu'il est sûr de lui, il écrit dans son livre qu'Al Minns a eu un discours autre et donne des raisons qui vont prouver son témoignage. Ricœur (2000 a) évoque alors un autre point concernant le témoignage :

> « Mais quel que soit le degré de fiabilité du témoignage, nous n'avons pas mieux que lui pour dire que quelque chose s'est passé à quoi quelqu'un dit avoir assisté. Mais cela s'est-il passé tel que cela est dit? C'est la question de confiance, le test de vérité, à quoi commence à satisfaire la recherche de la preuve documentaire. Documentaire, c'est le mot de passe. Nous savons depuis Marc Bloch que les témoins malgré eux sont les plus importants » (p. 6).

Le concept de « test de vérité », relié à la notion de confiance, s'avère être très pertinent avec ce type de sources. En effet, bien que les mémoires soient mises à l'épreuve ici, le fait qu'ils soient plusieurs danseurs, accompagnés de tiers, à avoir rédigé un même pan de l'histoire (ils ont vécu à la même époque et ont été en contact dans de nombreuses situations) est un atout. Ainsi, il est possible de commencer à établir une relation de confiance entre les mémoires retranscrites et la perspective historique de ce travail. Il sera donc possible d'osciller entre les différents discours et de les compléter par des recherches subsidiaires pour trancher la validité des sources, lorsque la situation l'exigera. Dans l'optique de ce travail de « validité » se rajoutent les témoignages oraux.

2.4.2 Témoignages oraux

Dans le cadre de cette recherche, il n'y aura pas d'entretiens oraux, puisque nous avons suffisamment de ressources complémentaires pour établir l'analyse vidéo correctement. En effet, il y a, à disposition sur Internet, une multitude d'entretiens vidéo[14] avec des danseurs pionniers du *lindy-hop*, tels que Frankie Manning, Norma Miller, Al Minns et Leon James, tous ayant fait partie des Whitey's Lindy

[14] Cf. L'Annexe B pour obtenir la liste des interviews vidéo mentionnés.

Hoppers. Ces vidéos permettent d'avoir accès à des témoignages oraux, que ce soit des danseurs pionniers, comme ceux mentionnés plus haut, ou bien des danseurs de la nouvelle génération, qui peuvent avoir des connaissances sur l'histoire du *lindy-hop* et le contexte dans lequel ont été tournées les vidéos à analyser. Par exemple, une série d'interviews lors de l'évènement Frankie 100[15] a été faite auprès de danseurs célèbres dans la scène swing en 2014. La chaîne Yehoodi Swings a aussi réalisé une série de vidéos intitulée *Swing Nation*, qui contient des entretiens avec plusieurs personnalités de la scène actuelle, que nous pourrons éventuellement utiliser au cours de la recherche. Finalement, Bobby White, sur son blogue *Swungover*, a également entrepris une série d'interviews orales auprès de danseurs de *lindy-hop*, mais aussi de musiciens swing.

Tous ces témoignages, déjà formulés, constituent donc une grande banque d'informations, qu'il semblait peu pertinent d'agrandir. En outre, il aurait été difficile de réaliser de nouveaux entretiens avec des danseurs pionniers, en 2018, puisque la plupart d'entre eux sont malheureusement décédés. Difficile et peu nécessaire, car les danseurs vivants de la première moitié du XXe siècle, comme mentionné ci-dessus, ont déjà été largement interviewés.
Nous emploierons donc la banque de vidéos présentement disponible, à laquelle il faut ajouter tous les documents numériques, hors témoignages.

2.5 Vidéos et photos d'archives

Cette étude se basant sur de l'analyse vidéo, nous en aurons donc bien évidemment recours. Hormis les 6 vidéos sur lesquelles nous allons nous appuyer pour l'analyse (Cf. Annexe A), nous pourrons avoir recours à des photos d'archives, afin de faciliter l'identification de certains danseurs des Whitey's, dans les vidéo-clips. Cornell Capa, notamment, a pris plusieurs clichés au Savoy Ballroom des Whitey's Lindy Hoppers. Les photographies publiées dans

[15] Visibles sur la chaîne YouTube de *Frankie Manning Foundation*.

l'ouvrage de Manning et Millmann (2007), principalement les portraits, pourraient être également utiles à cette identification. Également, le documentaire *Spirit Moves* (Dehn, 1987) recensant des vidéos tournées au Savoy Ballroom dans les années 1940 et 1950 pourra être utilisé comme un outil complémentaire. Il nous faut maintenant recenser les ressources en lien avec la perspective historique.

2.6 Les ressources en lien avec la perspective historique

Afin d'avoir des informations permettant de contextualiser les vidéo-clips, mais aussi pour justifier le choix de la perspective ciblée, nous avons décidé de lister des ressources qui vont permettre la compréhension du contexte historique.

2.6.1 Documents imprimés

Les ressources documentaires dans ce cadre sont, par exemple : un article paru dans le *Amsterdam News* (Du Bois, 1979) qui nous renseigne sur la perception d'un penseur noir de l'époque, ou encore *Cotton Club* (Haskins, 1941) qui informe sur la façon dont les noirs étaient traités dans certains clubs de Harlem.

Ces perceptions et ces faits aideront sûrement à comprendre les dynamiques spécifiques et le type d'expressivité inclus dans le *lindy-hop*. Par exemple, Manning (2007) parle « d'une tempête culturelle qui balaya le pays et vint symboliser une génération tout entière » (p. 22). La métaphore de la tempête est pertinente, car elle permet de symboliser, entre autres, la rapidité de la danse, qui fait peut-être partie de ses caractéristiques esthétiques.

L'ouvrage des Stearns (1994) est un ouvrage de référence lorsqu'il s'agit d'étudier les danses afro-américaines puisqu'il comprend tout un historique des danses vernaculaires aux danses jazz scéniques de la fin des années 1950 environ. L'ouvrage comprend donc une section sur le *lindy-hop* et son origine. Les auteurs

ayant fait appel à un danseur pionnier nommé Al Minns pour avoir recours à des informations d'une source directe. *Jazz Dance* permet donc d'avoir des éléments textuels pour comprendre un peu mieux le contexte dans lequel le *lindy-hop* est né et s'est développé.

Toujours dans l'optique de s'ouvrir sur le contexte historique de cette danse, il existe différents ouvrages qui traitent des danses afro-américaines au sens large et qui peuvent être pertinents pour cette recherche. L'œuvre de Brenda Dixon-Gottschild (1996, 2000) étudie le rapport du métissage entre l'Afrique et l'Amérique dans les corps dansants. Jacqui Malone (1996), elle, publie un livre traitant des *chorus line* à Harlem. Pour finir, Katrina Hazzard-Gordon (1992) écrit sur l'émergence des danses sociales chez les Afro-Américains. Ces trois auteures permettent, également, d'avoir le point de vue d'Afro-Américaines sur la pratique des danses swing et donc de parler en connaissance de cause lorsqu'il s'agit du mélange des deux patrimoines.

2.6.2 Documents numériques

Du côté numérique, le recensement se compose de sites Internet tels que *History of swing 3, Jazz Culture, Swungover, Frankie Manning Fondation* ou encore *Archives of Early Lindy-Hop,* qui ont pour but de préciser soit le contexte de vie du *lindy-hop,* soit des faits historiques. Certains sites, ou blogues ont des données qui se recoupent, mais, parfois, l'un vient préciser l'autre avec plus d'informations. Par exemple, la liste de vidéos d'archives est plus complète sur le blogue *History of swing 3* que sur *Jazz Culture*. En effet, la multiplicité des points de vues est intéressante. Les articles de *Swungover*, par exemple, posent un regard actuel sur le passé; tandis que *Archives of Early Lindy-Hop*, ne font que recenser des faits, quasiment sans interprétation.

Le site Internet du musée national d'histoire africaine est également une source de choix pour ce travail, notamment pour pouvoir élaborer un contexte plus large que celui du *lindy-hop.*

Finalement, un TEDx Talk (François, 2013) sur l'histoire du swing a été filmé. Ryan François, un danseur britannique de renom, y fait un historique du *lindy-hop*.
Les informations mentionnées seront peut-être utiles pour construire la recherche, à l'instar de celles reliées à la musique jazz, de style swing.

2.7 Autour du sujet : musique de style swing

La musique de style swing fait partie intégrante du *lindy-hop* puisqu'une l'une s'est construite sur l'autre et vice-versa. Kogan (2005) publie un mémoire intitulé *Musical Bodies : Swing Dance and Musicality*, qui traite donc de l'interaction entre musiciens et danseurs. Le style musical est tellement important (les *lindy-hoppers* dansent rarement sur autre chose que de la musique de style swing) qu'il se pourrait que ce soit une caractéristique de la danse, dans le sens où elle influence l'esthétique, la stylistique et la technique des danseurs. Strickland (2014) a même publié une thèse intitulée *Swing Dancing : How Dance Effectiveness May Influence Music Preference*, qui suggère donc que les danseurs aient influencé les musiciens et vice-versa. En effet, le *lindy-hop* malgré ses diverses évolutions, a toujours conservé la musique de style swing comme une composante indéfectible à la danse. Il semble donc intéressant d'en savoir plus sur cet aspect.

Pour approfondir nos connaissances musicales et ainsi élargir la revue de littérature à l'univers du monde swing en général, nous allons consulter *Jazz en 30 secondes* de D. Gelly (2015); *The Swing Era* de G. Schuller (1989) ou encore *Swing changes : Big Band in new deal America* de D.W.Stowe (1994). Nous donnons crédit à ces ouvrages, en partie grâce à leur bibliographie substantielle,

mais aussi grâce aux références apportées pour justifier historiquement leurs informations.
C'est sur cet apport musical, que nous dirigeons vers les limites de cette revue de littérature.

2.8 Limites de ma revue de littérature

Le principal écueil pour cette revue de littérature est que ce qui a été écrit n'a souvent pas de preuve historique, au sens où ce n'est pas un historien qualifié qui en a fait œuvre. Beaucoup d'ouvrages se contredisent, comme parfois le récit de Manning (2007) versus celui d'Al Minns (1994) sur l'origine du terme *lindy-hop* (Bourgasser, 2016); ou bien les récits des différents blogues. Par exemple, le blogue *Atomic Ballroom* annonce que la routine Tranky Doo aurait été créée par Pepsi Bethel; pourtant Bobby White (2009), dans son blogue *Swungover* tire le fil de l'évolution et démontre que cette routine s'est peu à peu développée grâce à l'ajout de mouvements et de qualités de mouvements par plusieurs danseurs, sur une base commune créée par Frankie Manning dans les années 1940. Ainsi les danseurs auraient co-créé la chorégraphie à plusieurs, à l'inverse d'une composition par un seul individu. C'est donc une lourde tâche de devoir démêler le vrai du faux, et nous mettrons beaucoup d'effort à tenter de résoudre cet écueil.

C'est pour cela, d'ailleurs, que nous avons écarté les méthodes d'apprentissages de notre revue de littérature. Les méthodes (écrites et vidéo) recensées ne semblaient pas s'inscrire dans un respect historique (listes de références peu fouillées ou inexistantes, emploi d'un vocabulaire et d'une nomenclature faisant écho à des traditions orales non questionnées, etc.). En outre, ces dernières semblaient s'inscrire dans des contextes et des temporalités éloignés de la réalité des Whitey's Lindy Hoppers. Nous avons donc fait le choix de cibler davantage les discours des pionniers dans cette revue, en matière de vocabulaire de la danse, ses formes et ses figures.

Nous allons, à présent, nous pencher sur la méthodologie appropriée à cette recherche.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 Approche méthodologique et posture paradigmatique

Ce mémoire s'inscrit dans un type de recherche qualitatif. La recherche qualitative se caractérise par le travail de la compréhension des phénomènes (Beaulieu, 2017. Cours 5). Cette approche est considérée comme « le modèle scientifique privilégié des sciences sociales et de la recherche artistique ». Il convient donc au champ d'études de ce sujet, c'est-à-dire la danse, tout en invitant à une rigueur dans la méthodologie, adaptée aux exigences de la recherche.

En outre, la construction de l'objet, en recherche qualitative, « se fonde sur une conception de la connaissance, considérée comme cumulative » (Poupart et al., 1997. p. 92), d'où la revue de littérature fouillée et l'ouverture aux différentes sources proposées dans le second chapitre, afin de créer un socle de connaissance, sur lequel cette recherche viendra se construire et s'appuyer. Cette façon de travailler, soit par accumulation de connaissances, est adéquate à la perspective historique, qui ne souhaite pas innover, mais bien rester fidèle au souvenir, comme Ricœur aime à le formuler (2000 a).

Ce type d'approche considère la subjectivité éclairée comme valable, puisqu'il ne s'agit pas de faits relevant des sciences exactes. Par exemple, les analogies entre

les réactions du chercheur et celles des sujets sont permises et même encouragées, tant qu'une analyse sérieuse des phénomènes est menée par la suite (Poupart et al., 1997). « L'analyse occupe une place de premier plan (…) dans la recherche qualitative » (p. 99), tout en invitant le chercheur à se construire, en amont, un cadre de recherche grâce à la recension fouillée, mentionnée plus haut. Ainsi, la recherche qualitative est modifiée selon la capacité du chercheur à faire des liens, elle est ouverte au changement, elle est en constante évolution.

Le type de recherche qualitative s'apprête donc favorablement à ce sujet puisqu'il s'agit d'étudier la création et l'évolution d'un style de danse. Ce style de danse se définit comme un art vivant, organisé et enrichi par différentes communautés d'individus, sur une période donnée. Ainsi, un regard sans jugement est porté sur la situation et permet de maintenir la perspective historique en tant que guide vers un établissement de faits rigoureux, émanant du chercheur tout en étant validé grâce à l'approche qualitative. L'approche méthodologique étant nommée et justifiée, nous allons maintenant nous tourner vers la posture paradigmatique.

En effet, comme décrit par Gingras (2000), le paradigme est « un cadre de référence, c'est-à-dire un ensemble de règles implicites ou explicites, orientant la recherche scientifique (…) en fournissant (…) des façons de poser des problèmes, d'effectuer des recherches et de trouver des solutions » (p. 104). Ainsi, la façon de travailler change d'une recherche à l'autre selon la posture paradigmatique mise en place.

Dans le cadre de ce travail, nous adopterons une posture paradigmatique constructiviste. Von Glaserfeld (1988), aime définir le constructivisme de la façon suivante :

> « Le constructivisme radical est radical parce qu'il rompt avec la convention, et développe une théorie de la connaissance dans laquelle la connaissance ne reflète pas une réalité ontologique "objective", mais concerne exclusivement la mise en ordre et l'organisation d'un monde constitué par notre expérience » (p. 27).

Ainsi, pour faire écho à l'approche qualitative, mais aussi à la subjectivité éclairée, le constructivisme se développe également selon un prisme expérientiel vivant et en constante évolution, par opposition à un savoir fixe et immuable. Le sujet qui adopte ce paradigme est donc mis en valeur puisque c'est son interprétation qui va nourrir la réflexion et non une connaissance établie et objective. La pensée de Piaget, selon Annie Chalon-Blanc (2011), renforce ce point en expliquant que « c'est une théorie qui tente d'expliquer les relations entre le sujet et les objets dans l'élaboration des connaissances » (p. 125). Selon l'auteure, Piaget se questionne ainsi sur l'émergence des connaissances et le rôle du sujet par rapport à l'objet, dans ce développement et cette construction du savoir.

Ainsi, le constructivisme, en mêlant des connaissances « logico-mathématiques » à un sujet qui les construit, est un paradigme affilié à la méthode qualitative. C'est ce paradigme sur lequel nous allons nous reposer, puisque l'analyse et l'interprétation des données recueillies dans les vidéo-clips invitent le sujet-chercheur à construire une nouvelle base de connaissances.
Maintenant que l'approche méthodologique est énoncée, passons à présent à l'explicitation de la démarche que cette approche implique.

3.2 Démarche méthodologique

Le choix s'est donc arrêté sur une démarche ethnographique. Cette dernière prône « la description d'univers culturels délimités » (Laplantine. 2010). Gosselin et Le Coguiec (2006) renchérissent en formulant la pensée de Platon : « une méthode de recherche qui se distingue des autres méthodes telles l'heuristique, la phénoménologie ou l'herméneutique, par la prise en compte de la dimension culturelle » (p. 98). Or, l'objectif ici est de parvenir à poser un regard, donc de décrire un aspect particulier, sur la sous-culture du *lindy-hop*, soit un univers culturel délimité. On parle d'une sous-culture pour le *lindy-hop*, et non d'une culture, tant ce type de danse relève d'un style et non d'un genre. Comme évoqué

précédemment (cf. Chapitre II 2.1.1) le swing est un genre en soi. Il inclut donc une culture qui comprend plusieurs styles de danses, des procédés d'organisations tacites, des codes vestimentaires, etc. Toutefois, dans le cadre de cette recherche, nous nous concentrons sur l'analyse précise d'un style de danse, soit le *lindy-hop*, et donc d'une sous-culture. En effet, chaque style de danse peut être considéré comme une sous-culture en soi tant ces styles en question peuvent diverger les uns des autres. Par exemple, le style *west coast swing* est très différent aujourd'hui du style *lindy-hop* au regard des trois fonctions étudiées dans cette recherche, bien qu'ils appartiennent au même genre. Notre « univers culturel », pour reprendre les mots de Laplantine, est donc délimité grâce au choix d'un style de danse, mais aussi aux choix temporels et géographiques (cf. Chapitre I 1.3.5).

En outre, comme dit Laplantine « la recherche ethnographique ne consiste pas à communiquer des informations déjà détenues par d'autres, à exprimer un contenu déjà là et déjà dit, mais à faire advenir ce qui n'a pas encore été dit, bref à faire surgir de l'inédit » (2010, p. 37). Il y a, dans cette citation, un parallèle avec la motivation profonde à l'origine de cette recherche qui est de proposer un regard différent en danse sur le *lindy-hop* et ainsi offrir une analyse de ce style de danse. Il s'agit donc, dans cette démarche, de fouiller, de chercher, de vérifier et finalement, pour reprendre les mots de Laplantine, de « faire surgir de l'inédit ».
Finalement, Laperière (1997), en définissant l'ethnographie associée à la recherche artistique, la qualifie comme « une recherche interprétative à visée descriptive » (p. 326). Ainsi, l'objectif est de décrire cette sous-culture, de l'analyser et de faire des interprétations à partir des données collectées. En d'autres mots, l'auteur parle de « produire une description détaillée et exhaustive d'une culture ou une situation sociale par des comptes rendus cohérents, valides et analytiquement justes » (p. 326).
Laperière donne donc ici un outil pour former notre cadre conceptuel, qui va découler du choix de cette démarche ethnographique. Regardons, à présent, les participants de cette étude.

3.3 Participants

Dans le cadre de cette recherche, comme évoqué précédemment (cf. Chapitre II.4.2), il n'y aura pas d'entretiens oraux. Aucun échange en direct avec des participants n'aura donc lieu. Pourtant, nous allons analyser la façon de danser de différentes personnes, hommes et femmes.

En effet, la collecte de données va être réalisée à partir de 6 vidéo-clips, filmés entre 1937 et 1942, qui mettent en lumière les Whitey's Lindy Hoppers et, via ces danseurs, le style de danse *lindy-hop.* Tous ces vidéo-clips ont un contexte assez similaire. Ils ont tous été tournés à Hollywood, en studio, sous le joug de grosses productions cinématographiques américaines blanches[16]. Si quelques scènes de danse sont en lien avec l'intrigue principale, à l'instar de *Keep Punching* avec *the Jitterbug contes*t, la plupart des extraits ciblés sont des « encarts festifs » dans la trame narrative qui ont l'ambition simple de divertir le spectateur. Manning et Millmann (2007) mentionnent d'ailleurs que ces scènes de danse étaient pensées de manière à ce qu'elles puissent être retirées au montage, lorsque le film en question était projeté dans les états du sud, réputés peu sensibles envers la légalisation des droits des Afro-Américains.

Toutefois, notre banque vidéo ne recense pas seulement des films. En effet, dans deux « *soundies* », communément appelés « clips » de nos jours et permettant de plébisciter une nouvelle chanson d'un artiste musical, on peut apprécier la danse des Whitey's. C'est le cas pour *Manhattan Merry Go Round* et *Hot Chocolate*; mettant respectivement en vedette Cab Calloway et Duke Ellington.
Ainsi, bien que les danseurs n'aient pas de rôles théâtraux associés à la tâche de danseur ou bien que nous n'ayons pas accès à leurs témoignages directs avant ou après les tournages, ils sont tout de même les participants de notre étude,

[16] Pour *Keep Punching,* Frankie Manning mentionne la MGM comme employeur (Manning, Millmann 2007. p. 148). Concernant, *Hot Chocolate*, l'auteur indique que la troupe avait signé un contrat pour Universal au début des années 1940 (p. 181).

s'inscrivant dans un contexte politique et sociologique spécifique (cf. Chapitre V 5.3.2.2) : contexte qui prendra certainement du sens dans l'élaboration de notre étude. Nous allons maintenant élaborer les différentes étapes de la collecte de données.

3.4 Étapes de la collecte de données

La collecte de données se déroulera selon un ordre chronologique, afin de pouvoir commencer à lister les différentes caractéristiques dans leurs contextes d'évolution.

- Avant d'entamer le remplissage des grilles de critères, nous commencerons par des lectures générales qui permettront de nourrir le sujet et d'avoir un premier aperçu global du *lindy-hop*, à travers les âges. Ainsi, nous passerons en revue les différents travaux universitaires (Cf. Annexe C), les ouvrages généraux sur la création du jazz et la communauté afro-américaine au début du XXe siècle (cf. Chapitre II 2.6) ainsi que les ressources traitant de la musique swing (cf. Chapitre II 2.7).
- Il faudra alors commencer à remplir les grilles d'analyse (cf. Annexe D) à partir des différents discours relatifs aux premiers vidéo-clips. Les deux autobiographies (cf. Chapitre II 2.4.1), ainsi que les interviews (cf. Annexe B) des danseurs pionniers et la vidéo *After Seben* (1927) seront utilisées. L'objectif étant de faire surgir une première vague de caractéristiques, si possible, entre les deux premiers vidéo-clips.
- Ensuite, il faudra poursuivre le remplissage des grilles sous un aspect chronologique. Le travail effectué sur les deux premiers vidéo-clips sera répété et nous commencerons à accumuler les différentes informations sur chaque source. Idéalement, nous laisserons émerger les informations similaires entre les vidéo-clips,

si ces derniers surgissent, afin de pouvoir commencer à établir une liste de caractéristiques.

- Une fois tous les vidéo-clips analysés, nous établirons une nouvelle grille afin de mettre à plat les différences et similitudes observées, tant esthétiques, stylistiques, que techniques et tenter ainsi de répondre à notre question de recherche.

Afin de collecter les données, il faut établir une liste d'outils de recherche.

3.5 Outils de recherche détaillés

> « En règle générale, la recherche qualitative fait appel, pour la collecte d'informations, à l'observation participante et aux entrevues. Ces techniques de bases sont complétées par le questionnaire, la photographie, les documents audiovisuels (films, vidéo), l'observation des lieux publics, l'histoire de vie, l'analyse de contenu. Souhaitant vivement recueillir le maximum d'informations, les chercheurs combinent habituellement plusieurs de ces techniques » (Poupart et al., 1997. p. 98).

Bien que nous ayons décidé, pour cette recherche, de ne pas faire appel à des participants (cf. Chapitre III 3.3), nous allons recueillir les informations grâce à trois différents outils, mentionnés dans la citation ci-dessus, comme des « techniques » affiliées à la recherche qualitative. Pour pouvoir créer une « triangulation » d'outils méthodologiques (Beaulieu, 2017), nous nous sommes donc appuyés sur les éléments d'informations existants. C'est au cours de la quête de sources que les différents outils ont surgi :

- L'outil sans doute le plus important de ma triangulation, est la documentation archiviste, soit l'analyse de tous « documents », selon la définition de Ricœur. « Devient ainsi document tout ce qui peut être interrogé par un historien dans la pensée d'y trouver une information sur le passé » (2000 b. p. 209). L'étude des discours est primordiale puisqu'elle nous permet d'étudier une période révolue, dont la majorité des sujets – les danseurs de lindy-hop du début du XXe siècle – sont aujourd'hui décédés. Il est donc nécessaire, pour demeurer fidèle à la

rigueur de l'approche historique, de retracer les discours d'individus ayant soit construits le style de danse, soit participés ou assistés à son évolution d'un point de vue extérieur. Cette documentation se fera de façon méthodique, en répondant à un système de mots clés, associé au travail de grilles (cf. Annexe D) afin d'arriver à saturation de façon efficace.

- La documentation vidéo est le second outil que nous emploierons, traitant le média vidéo comme une source de donnée potentielle. Des vidéo-clips sélectionnés (ou extraits de films), aux documentaires, en passant par les entretiens, tous ces médiums seront des ressources à collecter afin de pouvoir analyser le mouvement de façon directe, et non par le prisme de la parole. Ce sera sans doute un aspect intéressant dans la quête des caractéristiques esthétiques, stylistiques et techniques puisque l'œil du chercheur sera sollicité dans la lecture des corps, grâce à ce type de source primaire. La documentation vidéo demande un décryptage différent de ces sources, qui sont dorénavant visuelles et non plus langagières, toutefois, nous démontrerons posséder les outils d'analyse (cf. Annexe D) adéquats au traitement de l'image.

- Finalement, afin de recueillir le maximum d'informations, nous compléterons cette triangulation par une documentation à partir de sites Internet spécialisés sur le *lindy-hop*, tels que les blogues recensés précédemment (cf. Chapitre II 2.3; 2.4.2). Ces sites spécialisés permettent d'enrichir la documentation archivistique ou vidéo, en proposant un angle de vue plus large que celui du chercheur seul. Il semblait ainsi pertinent d'insérer un outil méthodologique qui permet à d'autres voix de s'élever, des voix contemporaines qui ont été en contact avec les Whitey's eux-mêmes (Pritchett, 2011 et 2018) ou qui ont également effectué des recherches historiques sur ces danseurs pionniers (White, 2009).

Afin d'arriver à la saturation du traitement de ressources il faudra, non seulement prendre le temps de traiter chaque document (c'est ce que nous allons aborder

dans le point suivant), mais aussi, établir une méthode d'analyse qui permette de cibler les caractéristiques esthétiques, stylistiques et techniques, afin de retirer chaque détail pertinent des sources en notre disposition.

3.6 Déroulement de la collecte

La collecte aura lieu à la session d'automne 2018, soit entre septembre et décembre.

La première partie de la collecte de données permettra à l'étape la plus large de notre entonnoir, pour reprendre la métaphore de Laplantine (2010), de se remplir. Pendant un mois entier, nous nous pencherons sur les lectures d'ordre général, qui permettent au sujet d'être mieux cerné. « Tout d'abord, il faut lire pour s'informer; personne ne souffre de trop savoir. Plus le chercheur aura une connaissance approfondie de son sujet, plus il sera à même de construire son objet et de délimiter un échantillon pertinent » (Poupart et al., 1997. p. 93). Nous suivrons donc le conseil avisé de Poupart et ses collaborateurs pour entamer la collecte.

D'ailleurs, cette première étape sera l'occasion de compiler différentes notes, notamment sur le contexte historique, politique et social de ce style de danse, afin de mieux comprendre, par la suite, certains enjeux propres au *lindy-hop*. Par exemple, musique et danses swing se sont développées de façon simultanée à Harlem (Strickland, 2014). Mais quelle était la nécessité de danser aussi rapidement? Ces aspects relevant à la fois de la technique et de l'esthétique pourraient surgir comme des caractéristiques au moment de l'analyse. Ils seront alors sans doute mieux compris grâce au contexte qui entourait le *lindy-hop* (Manning, Millmann, 2007).

Ensuite, nous passerons à l'établissement des grilles, pour chaque vidéo-clip ciblé. Un découpage symétrique de trois semaines de travail pour la mise en contexte,

ainsi que l'analyse comparée. Puis une semaine de travail pour chaque vidéo-clip devrait permettre d'arriver à saturation d'ici la fin du mois de décembre.

- Du 3 au 30 septembre : mise en contexte, généralités sur le *lindy-hop*, en lien avec le sujet.
- Du 1er au 7 octobre : *A Day at the Races*
- Du 8 au 14 octobre : *Manhattan Merry Go Round*
- Du 15 octobre au 21 octobre : *Radio City Revels*
- Du 22 au 28 octobre : *Keep Punching*
- Du 29 octobre au 4 novembre : *Hellzapoppin'*
- Du 5 au 11 novembre : *Hot Chocolate*
- Du 12 novembre au 2 décembre : analyse comparée des vidéo-clips et organisation des données avec les informations de la mise en contexte

3.7 Analyse des données

L'élaboration du cadre théorique reposera sur des principes établis par Philippe Guisgand (2006) dans un article visant à donner les outils nécessaires au lecteur pour qu'il puisse analyser l'esthétique d'œuvres en danse contemporaine : « Cette démarche pourrait s'ériger en mode original de compréhension des œuvres chorégraphiques dans tous les cursus de formation en danse où sont mêlées analyses théoriques et pratiques » (p. 117). Ce modèle est donc adéquat ici, puisqu'il faut comprendre les ressources pratiques du point de vue théorique. Nous nous en servirons alors comme un guide substantiel pour organiser, mais aussi étayer nos propos. Nous allons donc employer ce modèle pour développer notre cadre théorique, au travers de l'élaboration des critères esthétiques, stylistiques et techniques qui vont fonder nos grilles d'analyse. Ainsi, Guisgand propose une série d'éléments qui permet notamment d'aiguiller l'analyse de matériels photos et vidéos dont nous allons nous servir pour remplir le système de grilles de lecture des corps. À l'élaboration de ces grilles, s'est ajouté un système

de mots clés adapté à chaque fonction, qui permet de repérer plus facilement, notamment au sein de la documentation archivistique, les liens potentiels avec les fonctions recherchées.

Les critères d'analyse de Guisgand, bien qu'ils aient été établis pour des œuvres de genre contemporain et non de genre swing, seront utiles dans ce travail. En effet, nous allons voir à l'instant comment ces cinq composantes du mouvement sont transposables à notre sujet d'étude.

> Le premier élément soulevé par l'auteur est « l'appui ». Au travers de différents termes, tels que « appuis », « repousser », « déposer », « abandon de poids », « impulsion », nous comprenons l'ampleur de l'importance des appuis, qui, du fait de notre rapport gravitaire naturel, se voit un élément commun à toute action de l'homme. Guisgand précise d'ailleurs que Laban en a fait un outil, dans sa propre analyse du mouvement. Il rajoute « ce dialogue avec la gravité pose la question du poids et interroge la manière dont il s'applique » (p. 117). Or, les *lindy-hoppers* font sans cesse référence à la notion d'appuis en évoquant le rebond (Bourgasser, 2016). Ainsi, s'attarder sur la façon dont les danseurs prennent appui et gèrent leur rapport gravitaire mènera, sans doute, à l'établissement d'une caractéristique.
>
> Le second élément soulevé par Guisgand est « l'intensité », faisant référence à des qualités de mouvements ou des « jeux de tonicités ».
>
> > « La notion d'intensité tonique recouvre ce que Laban entendait par flux, c'est-à-dire la qualité donnée à la succession des mouvements chez un être vivant. À l'action du corps (mouvement, suite de positions, postures) correspond une caractéristique de flux (coulant, en pause, interrompu). Ces tensions ne sont pas toujours directement visibles au travers de formes, mais elles révèlent la manière dont le corps crée, restitue, entretient et transforme cette activité tonique en mouvement » (p. 118).

Il s'agit donc de la façon dont l'action est restituée, par le biais de différents états toniques qui amènent à cette notion de qualités de mouvements, ou de flux, pour reprendre le terme labanien. Ce critère d'intensité est facilement transposable à « l'énergie » en *lindy-hop*. L'énergie est créée entre les deux partenaires, pour permettre une connexion fluide et un dialogue facile. A contrario, si les niveaux d'énergies sont différents dans les deux parties d'un couple, la danse pourra sembler difficile, car c'est comme si un individu essayait de parler plus fort et en même temps que son interlocuteur.

Ensuite, Guisgand développe un propos autour de la notion de « rythmicité » en danse contemporaine. « Notion de phrasé où les accents corporels émaillent et ponctuent une propagation continue du mouvement » (p. 120). Il évoque donc une temporalité corporelle, qui, selon lui, influerait beaucoup sur la stylistique de la danse. Dans son exemple, il oppose Kurt Joos et son travail fort d'accentuation, à Cunningham qui égalise davantage ses propositions chorégraphiques. Cet aspect est intéressant pour nous, puisqu'il s'agit d'un indice dans la quête de la fonction stylistique. Nous serons à la recherche de la façon dont les danseurs perçoivent et illustrent corporellement ce qu'ils entendent ou ce qu'ils créent. En outre, la rythmicité qui « relève également de la composition : tempo et adéquation à la rythmicité musicale » (p. 121), inclut aussi tout le rapport à la musique qui s'avère primordial en *lindy-hop* (Kogan. 2005) puisque, comme mentionné plus tôt, la musique de style swing s'est développée en parallèle avec le *lindy-hop*. Ce critère a donc de nouveau du sens dans notre recherche.

« Formes » est le quatrième point développé par Guisgand. Ce dernier indique que la forme découle aussi de la musicalité du

mouvement, dans le sens où elle est « dynamique de la métamorphose » (p. 121). C'est-à-dire que la forme oscille au gré de la musicalité, corporelle ou diégétique, entre plusieurs étapes. Elle peut être codifiée, parfois même figée ou bien abstraite. Le danseur, lui-même, est « une succession de formes en évolution qui s'incarnent dans le corps humain, à la fois contour abstrait, consistance énergétique, visualisation d'un entremêlement de vitesse, de souffle, de qualités et de propriétés physiques explorées dans l'instant » (p. 125) et c'est pour cela que la forme ne se résume pas simplement à ce qui est figé ou à ce que l'on voit. Cette catégorie d'analyse permettra notamment de nous pencher sur la technique, puisque c'est entre autres grâce à des combinaisons de bras que les formes, en lindy-hop, se font et se défont dans une succession infinie. Ce sera donc l'occasion d'aborder la question du guidage et de la transmission d'informations entre les partenaires, indispensables pour la création de formes.

Finalement, « état », selon la définition de Guisgand, renvoie au volet « affectif » de l'interprétation, opposé à celui « physique ». « Ces formules en vogue (états de corps, de danse, d'urgence…) renvoient à quelque chose qui va de soi, désignant ce qui présiderait à une qualité de danse particulière » (p. 129). C'est le concept d'interprétation que soulève ici l'auteur avec ce terme « état », soit l'intention, souvent psychologique, que le danseur ajoute au mouvement pour se l'approprier et lui donner une vie émotionnelle, qui sortirait du cadre de la forme pure. Or, bien que le *lindy-hop* n'ait pas été créé, initialement, à des fins performatives (Stearns, 1994), on peut y déceler un certain « état » général, appartenant au champ de l'esthétique. C'est que Sékiné (2017) appelle la « morale de la joie ». En effet, il semble y avoir un certain état à adopter pour adhérer à cette communauté dansante.

L'auteure parle de « mise en valeur des capacités d'extraversion de la joie (l'ordre de "la joie authentique") » (p. 134), dans la communauté de danses swing en général. Il y aurait donc une sorte de prérequis à l'appartenance à la communauté du *lindy-hop*, qui pourrait être associé à un « état » d'allégresse et de joie. Sékiné renforce ce point :

> « La « société » du Lindy Hop, dont la condition d'intégration de principe repose sur la simple nécessité de pratique et d'adhésion incorporée à la danse, est la promesse d'une communauté hospitalière, d'un sentiment d'appartenance, d'un lieu de socialisation, de construction d'une famille élargie (« it feels like people who dance Lindy Hop, we are just one big family » (Mattias Lundmark, (Westerlund et al., 10/07/2012)), voire de fondations de familles nucléaires. » (p. 135)

Nous sommes donc face à un état conditionnel pour intégrer cette « société » du *lindy-hop* qui, comme l'auteure le souligne, dépasse le cadre stricto sensu de la danse pour s'élargir à un ensemble de règles de « bon vivre ensemble » qui s'illustre également dans la danse elle-même, les danseurs arborant de grands sourires et se laissant aller à de gros éclats de rire souvent dans la pratique dansée. Il peut même sembler étrange, de nos jours, de voir un *lindy-hopper* ne pas sourire. C'est un héritage direct de Frankie Manning qui a toujours eu une personnalité joviale et accueillante et qui a insufflé cette « morale de la joie » dans la période dite de « renouveau swing » [17] dans les années 1980[18]. Il était le modèle principal[19] sur lequel les danseurs se

[17] L'expression « renouveau swing » communément employée de nos jours s'avère erronée d'un point de vue historique. En effet, la pratique des danses swing ne s'est pas complètement arrêtée entre les années 1940 et les années 1980 (Sékine, 2017). Les danses swing sont simplement devenues moins populaires. Il n'y a donc pas eu de rupture qui légitimerait l'emploi du terme « renouveau ».

[18] Parmi les valeurs que Frankie Manning a transmises à la communauté de danseurs de *lindy-hop*, la première qui est rédigée sur son site Internet est « Having fun dancing the lindy hop ». Sur www.frankiemanningfoundation.org/lindy-hop-values/

> sont reposés à cette époque, et il a alors mis en place la notion que chaque danse de *lindy-hop* rend heureux, étant lui-même très reconnaissant d'avoir pu devenir danseur de carrière (Manning, Millmann, 2007). Cet état de la joie, comme nous le verrons dans la collecte de données, était déjà présent dans les vidéo-clips des Whitey's Lindy Hoppers, répondant sûrement à une demande de l'industrie du cinéma américain. Nous verrons alors si une « esthétique de la joie » pourrait donc avoir lieu dans ce contexte et essaierons d'en définir les codes dans le chapitre V.

Pour conclure, c'est en s'appuyant sur les critères élaborés par Guisgand et développés à l'instant comme étant des critères adaptables à l'étude du *lindy-hop*, que nous venons de bâtir notre cadre théorique. Nous allons dorénavant pouvoir progresser dans l'élaboration des grilles de lecture (cf. Annexe D) afin d'analyser les différentes sources collectées selon le cadre théorique prescrit par cet auteur et les transformer en données probantes.

[19] Norma Miller, pionnière aussi importante dans la période dite du « renouveau », n'était pas aussi enthousiaste que Frankie Manning l'était sur cet aspect de la joie. Elle a dénoncé beaucoup le racisme, les privilèges de certains dans la troupe et la pression, voir manipulation, qu'Herbert White faisait sur les Whitey's Lindy Hoppers. Jusqu'à sa mort récente, au mois de mai 2019, Norma Miller a eu un discours qui ne prodiguait pas forcément cette « morale de la joie » dans la danse ni la communauté (Miller, Jensen, 1996).

CHAPITRE IV

COLLECTE DE DONNÉES

Ce chapitre a pour visée de réunir les informations collectées et de les organiser, dans le but de développer, par la suite, une interprétation de ces dernières. Après une observation assidue des vidéos choisies, grâce à un questionnaire d'observations ciblées, élaboré à partir des grilles d'analyse (cf. Annexe D), il s'agit ici d'ordonner ces observations sous des axes de réflexion. Afin de faire émerger les axes en question, nous avons préalablement défini un ancrage principal, sur lequel arrimer notre organisation, mais aussi notre réflexion future : « la relation ».

4.1 La relation à l'autre comme ancrage principal

Parmi la quantité d'informations emmagasinées, nous avons décelé un ancrage principal, sur lequel organiser la réflexion et l'agencement des concepts principaux. Il s'agit ici de la relation à l'autre. Le *lindy-hop* étant une danse de couple, le travail de partenariat se retrouve dans chaque vidéo-clip ciblé et semble déjà s'illustrer de multiples façons selon les couples et selon les contextes de captation. À travers les 6 vidéo-clips, on comptabilise 28 danseurs et pas moins de 18 couples différents, ce qui indique que les partenaires de danse s'interchangeaient d'un plateau à l'autre. En effet, les danseurs ne se cantonnaient pas forcément à un partenaire unique, mais pouvaient tout à fait changer de binôme selon qui était présent pour le contrat ou bien selon le désir d'Herbert

White[20]. Cette diversité ne permet donc pas d'analyser un couple en particulier et d'observer son évolution esthétique, stylistique et technique au travers d'une trame temporelle. Nous faisons donc le choix de maintenir l'attention sur tous les danseurs faisant partie du groupe des Whitey's[21], mais de mettre l'accent sur la relation de couple, de façon plus globale et d'essayer de faire ressortir les enjeux principaux liés au travail de partenariat. Les questions principales étant : Que se passe-t-il dans la dynamique du couple en ce qui concerne leur axe et leur posture dans l'échange à deux? Qu'en est-il de la tonicité et des rapports de poids en lien, ou non, avec son partenaire? Comment s'organisent les formes et les figures selon le choix du vocabulaire au sein du couple? Finalement, comment s'organise la visibilité de chaque membre du couple face à la caméra? Ces critères découlent des concepts élaborés dans la grille d'analyse. Ils ont toutefois été précisés, une fois les données recueillies, afin d'affiner la réflexion.

D'ailleurs, nous souhaiterions indiquer qu'un critère de la grille n'a pas été traité après avoir réalisé la collecte : celui de musicalité. Si certains aspects concernant la structure musicale peuvent mener à une analyse potentielle, le rapport à la musique dans ces vidéo-clips est trop instable pour que l'analyse soit pertinente et fiable. En effet, il s'est avéré que dans la plupart des vidéo-clips la musique ait été enregistrée, en superposition de la danse. Les danseurs n'auraient donc pas vraiment bougé sur le tempo que nous observons au montage final. Nous avons appris aussi que certaines chorégraphies auraient été établies sur une musique spécifique puis modifiée à la dernière minute par les producteurs à cause de

[20] Manning parle souvent de sa relation avec Herbert White en indiquant qu'il choisissait la plupart du temps les couples lui-même pour les contrats. Il assemblait et défaisait certains couples, les danseurs pouvaient être heureux ou fâchés, la décision revenait à Whitey (Manning, Millmann, 2007). Stearns renchérit même dans son livre « The dancers never objected (against Whitey) » (Stearns, 1994. p. 331).

[21] Hormis Tiny Bunch et Dot Johnson (dansant en partenariat dans *Manhattan Merry Go Round* et *Radio City Revels*), qui, par leur morphologie (rapports poids et tailles très déséquilibrées entre les deux danseurs) et aptitude trop atypiques ont été mis de côté volontairement pour ne pas fausser la collecte.

formalités administratives[22]. Une citation de Frankie Manning, à propos du *soundie* de *Hot Chocolate,* résume la situation :

> « We never actually worked with the band, just to the recording. The recorded music and the movie were made separately, then put together, but it was dubbed poorly so the music quite jive with our dancing. Actually, it doesn't match what the musicians, who were faking it for the camera, are playing each other » (Manning, Millmann, 2007. p. 181).

Ainsi, nous ne pourrons pas traiter de façon adéquate cet aspect de musicalité, car leur richesse a probablement été élimée par le biais du filmage et du montage. Toutefois, nous utiliserons les aspects « macros » de cette catégorie, comme le concept de vitesse, de tempo, mais aussi celui du rythme, afin de renforcer certains aspects de l'analyse. En effet, la collecte montre que les danseurs sont globalement tous sur la même pulsation musicale, qui est similaire à celle que nous entendons. Nous pouvons donc conclure que le calcul des battements par minutes dans une musique (bpm) est suffisamment fiable pour que nous puissions nous en servir. Or, les bpm des 6 vidéo-clips proposent un éventail assez large (entre 230 et 310 bpm) et ont ainsi une influence sur la façon de danser des Whitey's.

Intéressons-nous à ce que révèlent les grilles d'analyse, soit les données liées à l'utilisation de l'axe central et à la posture des danseurs.

4.2 Axe central et posture corporelle

Selon les dires de certains pionniers, le *lindy-hop* est un style qui s'est développé grâce à une expérimentation constante, dans un rapport très étroit au travail d'improvisation (Manning, Millmann, 2007). Or, ce contexte spécifique de création est perceptible dans le travail de la posture chez les Whitey's Lindy

[22] Frankie Manning raconte qu'il a chorégraphié la section *d'Hellzapoppin'* sur *Jumpin' At The Woodside* de Count Basie, mais en raison de problèmes de droits d'auteurs, la production a engagé deux musiciens, Sam Gaillard et Slam Stewart, pour composer une nouvelle musique pour leur chorégraphie (Manning, Millmann, 2007).

Hoppers. Ainsi, les postures des danseurs ne sont jamais vraiment similaires entre les membres du groupe, mais comportent tout de même des similitudes que nous allons essayer de faire ressortir ici, au même titre que les différences.

4.2.1 L'axe central et la posture corporelle sous un aspect stylistique

Dans *A Day At The Races,* soit le premier vidéo-clip des Whitey's Lindy Hoppers sorti selon une chronologie historique, on remarque que l'alignement postural peut être influencé par la morphologie du partenaire de danse. Par exemple, Snooky Beasley et Willa Mae Ricker, tous les deux grands et d'une taille similaire, sont très verticaux lorsqu'ils dansent. Malgré une légère flexion dans la coxo-fémorale pour tous les deux (soit une antéversion du bassin sur jambes pliées) la cage thoracique est alignée avec le volume de la tête sur un axe légèrement diagonal et le sternum est projeté vers l'avant. Tandis que pour Ella Gibson et George Greenidge[23], la différence de taille semble influer sur la posture de George, qui, plus grand que sa partenaire, amplifie la flexion dans sa coxo-fémorale, entraînant une inclinaison de son buste en avant pour aller adopter une posture quasiment horizontale. Ainsi, les trois volumes, soit la tête, la cage thoracique et le bassin sont à un niveau presque similaire lors des *fight-kicks* (cf. Lexique). Chaque danseur ayant une morphologie différente, un réajustement postural doit souvent être fait pour pouvoir danser adéquatement avec son partenaire.

Comme second exemple, nous pourrions mentionner l'adaptation dont fait preuve Eleanor Watson, alias « Stumpy » et Sonny Jenkins dans *Keep Punching*. Eleanor,

[23] « Greenidge » ou « Grenidge », le nom de famille est inscrit dans les archives de plusieurs façons. Pritchett (2018) sur Frankie Manning Foundation indique « Grenidge », tandis que White (2009) l'écrit « Greenidge ». Le 27 août 1936, le Daily News (p. 31) publie une image du danseur en inscrivant « George Greenich », mais Heinilä (2016. p. 211) soulève le potentiel d'erreur de frappe. Dans le cadre de cette étude, nous allons l'inscrire « Greenidge », donnant du crédit aux recherches de nos confrères historiens Heinilä et White, ainsi qu'à l'ouvrage de la danseuse Norma Miller (Miller, Jensen, 1996).

plus petite que son partenaire, danse ici de façon très verticale avec une légère pliure dans la coxo-fémorale. Sonny Jenkins, lui, opte pour une stratégie différente que celle de Greenidge. Au lieu d'incliner son buste et de modifier son alignement postural, le danseur va préférer ouvrir plus largement sa base d'appuis et plier davantage dans les articulations des chevilles et des genoux. Lors de sa sortie de *spotlight* (cf. Lexique) toutefois, il plie plus largement dans la coxo-fémorale afin de pouvoir récupérer sa partenaire en avant de lui qui, à cause de la figure de *drag* (cf. Lexique), abaisse son centre de gravité laissant aller son poids du corps vers l'avant, sur Sonny, qui la rattrape, en reculant. Si le principe de réajustement postural, relevant du domaine technique, ressort ici et là au cours des vidéos, nous remarquons qu'il n'est pas l'unique motif de nuance dans l'axe, puisqu'il semble y avoir une distinction posturale liée au genre également.

En effet, les femmes dans le couple sont toutes a priori plus alignées sur leur axe vertical que les hommes. C'est flagrant chez Dorothy Miller et Johnnys Smalls (1er *spotlight* dans *A Day At the Races*) où lui est très courbé dans sa posture (inclinaison du buste en avant due à une grande flexion dans la coxo-fémorale, mais aussi beaucoup de plié dans les genoux), tandis que Dorothy maintient la cage thoracique au-dessus du bassin de façon plus constante (c'est seulement à la sortie de leur s*potlight* que Dorothy se laisse tomber dans un *drag* sur son partenaire et pousse sa cage thoracique en avant et son bassin en arrière). Même constat chez Eddie Davis et Mildred Polard dans *Manhattan Merry Go Round*, où le danseur masculin adopte une posture presque horizontale (le buste est largement penché en avant en position ouverte et souvent, la jambe disponible *kick* en arrière créant ainsi un nouvel axe diagonal entre le sommet du crâne et le pied), bien qu'il soit largement plus petit que sa partenaire. Mildred Polard, qui fait environ vingt centimètres de plus qu'Eddie, reste très verticale dans sa posture, malgré le point de connexion abaissé, dû au choix postural de son partenaire. Or, cet exemple de différenciation de postures entre les hommes et les femmes est un élément récurrent dans les 6 vidéo-clips auxquels nous portons attention.

Un exemple intéressant, qui pourrait relier cette hypothèse au domaine de la stylistique, se situe dans l'extrait d'*Hellzzapoppin*, au début de la partie commune, soit à 2'10 minutes. À ce moment, les quatre couples exécutent une partition similaire. On remarque alors que les hommes, les guides ici, ont une plus grande antéversion du bassin liée à une inclinaison du buste, entraînant la cage thoracique en avant du bassin; tandis que les interprètes, les femmes ici, adoptent des postures plus verticales. À 2'14 minutes, une variation des guides dans un *circle* (cf. Lexique) illustre le concept de variation posturale comme choix stylistique, puisqu'ils se rapprochent du sol en allant poser la main gauche au sol sur la fin de la figure. Cette variation entraîne ainsi une large pliure dans la coxo-fémorale, mais aussi dans les genoux et les chevilles. Les bustes vont alors être projetés en avant du bassin, permettant à la main de se déposer à terre. On retrouve d'ailleurs la même variation dans la partie commune de *A Day At the Races*. Ces différentes situations révèlent, donc, un choix postural a priori stylistique, différent entre les hommes et les femmes, où les femmes danseraient plus sur leur axe vertical et les hommes plus selon une perspective d'alignement horizontal. Nous reviendrons sur cet aspect plus amplement, dans le Chapitre V (cf. 5.2.2) et élaborerons une corrélation entre cette évolution posturale et les choix stylistiques de Frankie Manning spécifiquement.

En observant les différentes captures d'écran (cf. Annexe E) prises sur le compte « 1 » en position ouverte de l'exécution de *swing-outs*, nous remarquons que les postures masculines s'abaissent tranquillement pour aller vers une extension horizontale. Dans la première capture (N° 1), Leon James adopte une légère diagonale de corps, entre son pied gauche et sa tête. Les volumes de la tête, cage et bassin sont alignés sur un même axe, avec une légère flexion dans la coxo-fémorale. Son pied à gauche, semble toucher le sol. Dans la capture N° 2, Snooky Beasley est très vertical, ses trois volumes sont alignés au-dessus de ses pieds. Cela dit, il est plus plié dans ses jambes que Leon James. Sa jambe gauche touche également au sol. La capture d'écran N° 3 est prise un an après les deux premières. On y voit Eddie Davis, beaucoup plus diagonal que ses prédécesseurs,

tête et cage projetées en avant, la jambe gauche ne touchant plus le sol. Pourtant, dans la même séquence filmée, Georges Greenidge (N° 4) ne réalise pas la même contre-balance qu'Eddie. On remarque alors que George Greenidge est à la fois plus grand qu'Eddie Davis et à la fois plus proche de sa partenaire, ce qui ne lui permet pas vraiment de se placer dans une posture horizontale avec contrepoids, ne pouvant pas atteindre une extension de corps complète. Les trois dernières captures (N° 5, 6, 7), en revanche, illustrent bien la posture horizontale décrite par Manning grâce à l'augmentation de la pliure dans la coxo-fémorale (cf. William Downes N° 5), la jambe gauche qui *kick* en arrière permettant de créer l'équilibre recherché (cf. Al Minns N° 7), mais aussi l'apparition du contrepoids lié à ce choix de posture, qui crée une situation directionnelle dynamique (cf. Frankie Manning N°6).

Nous commenterons cet aspect de la stylistique dans le chapitre V et essaierons de faire des passerelles entre les choix posturaux corporels et les tonicités. Avant cela, observons les notions d'axe central et de posture corporelle dans les travaux acrobatiques plus spécifiquement.

4.2.2 L'axe central et la posture corporelle dans les acrobaties spécifiquement

Dans l'exécution des acrobaties, les notions d'axe et d'attitudes posturales varient au même titre que de nouvelles forces doivent s'équilibrer pour permettre au *air step* (cf. Lexique) d'être effectué. La collecte a démontré que même la prise d'appui au cours d'une préparation acrobatique change. En effet, de manière récurrente, pour ne pas dire permanente, les porteurs vont répartir uniformément leur poids du corps dans tout le pied (talon, coussin, orteils) lorsqu'ils vont se préparer et exécuter une acrobatie : Snooky Beasly se préparant à la chandelle dans *A Day At The Races*, Mildred Polard se préparant à réceptionner son partenaire dans *Radio City Revels*, Frankie Manning retournant Lucille Middleton en arrière dans *Keep Punching*, Al Minns lors de l'exécution d'une *pancakedive* (cf. Lexique) avec Willa Mae Ricker dans *Hot Chocolate*, etc. Tous ces exemples, qui sont succincts par rapport à la liste que nous pourrions donner, indiquent déjà

en quoi la réalisation d'une acrobatie peut diverger des moments de « danse au sol », où le rebond, bien qu'inconstant selon les danseurs, les entraîne tout de même à être souvent portés sur l'avant du pied uniquement (orteils et coussin). Cette répartition différente du poids indique un besoin de stabilité, faisant écho à la notion d'axe. En effet, si les danseurs se positionnent pour être plus stables, c'est parce que l'axe vertical va être modifié, menant le centre de gravité à être déplacé et donc le danseur en potentielle situation de déséquilibre.

Ce déséquilibre, s'il a lieu, dépend énormément du type d'acrobatie effectuée. Dans la sélection de vidéos étudiées, on recense plus de 25 *air steps* différents, pour un total de 43 acrobaties recensées dans les 6 vidéos (cf. Annexe F). Cette pluralité de propositions acrobatiques mène donc à une pluralité de combinaisons posturales. Tandis que certaines acrobaties permettent aux danseurs de conserver leur axe vertical au cours de l'exécution, comme Ella Gibson et George Greenidge avec le *monkey bar* dans *A Day At the Races* (George se penche pour attraper sa partenaire au niveau du bas du dos et se désaxe lors de cette préparation, mais ensuite, il reste très vertical au moment de la faire tourner en arrière, tandis qu'Ella ne fait que pencher sa tête en arrière, mais maintient son alignement entre cage et bassin tout au long de son passage dans les airs. Elle retombe d'ailleurs très verticale, les pieds sous le bassin, à l'atterrissage, prête tout de suite à poursuivre la danse).

D'autres acrobaties engendrent un énorme écart d'axe chez les danseurs, comme Frankie Manning et Ann Johnson dans leur *around the back* (cf. Lexique) dans *Hot Chocolate* (au moment de la préparation Frankie commence à pencher son buste en avant, ouvrant sa base de support pour plus de stabilité, et continue son inclinaison sagittale pour laisser passer sa partenaire autour de son épaule, puis au-dessus de son dos). Il ne revient même pas sur son axe vertical à la fin de l'acrobatie, enchaînant tout de suite avec un *snatch* (cf. Lexique), une autre acrobatie. Ann, elle, avance vers son partenaire avec la cage vers l'avant, manifestement tirée par la connexion de bras que lui donne son partenaire, puis

tourne dans les airs en gardant son alignement entre la cage et le bassin. Elle atterrit ensuite sur l'avant du pied, bassin totalement reculé par rapport à la cage, le bras de connexion au niveau de l'oreille. Sa colonne vertébrale est courbée. Elle repart alors de cette position pour aller dans le *snatch*. Voici deux exemples, parmi les 36 autres que l'on pourrait nommer, qui montrent que chaque acrobatie entraîne un changement postural manifeste. Ce changement postural semble différent entre les deux parties du couple, selon le type d'acrobatie, mais aussi selon rôle effectué.

À ce propos, il arrive à deux reprises dans *Radio City Revels* et *Hellzapoppin'*, que les femmes portent les hommes. Le genre, masculin ou féminin, ne semble donc a priori pas scellé au rôle, porteur ou voltigeur, même si majoritairement les hommes portent les femmes[24]. Pour revenir à la notion de relation, nous aimerions commenter une séquence acrobatique de groupe, où tous les couples effectuent la même acrobatie. Dans *Radio City Revels*, à 1'26 minutes, les quatre couples effectuent « une cloche » (cf. Lexique) à l'unisson. Cette acrobatie, invitant les voltigeuses (toutes des femmes ici) à faire une roulade arrière sur le dos de leurs partenaires, demande aux porteurs d'incliner fortement leur buste en avant, de plier dans la coxo-fémorale et d'allonger les ischio-jambiers, permettant aux voltigeuses de se retourner sur leurs dos. Si la succession d'actions que nous venons d'énoncer sonne comme une « méthode théorique », aucun n'exécute l'acrobatie de la même façon. Eddie Davies, le plus petit du groupe, penche bien plus en avant que les autres, par exemple. George Greenidge va dans l'extension complète des ischio-jambiers, contrairement à Frankie Manning qui reste jambes pliées. Mildred Polard, elle, conserve les jambes proches de son abdomen, a contrario d'Eleanor Watson qui les tend, etc. Dans cette acrobatie, les postures semblent donc varier sans règle technique claire, instaurée au sein du groupe. D'ailleurs, chaque couple atterrit à son propre rythme, ils ne sont pas synchronisés

[24] Dans la suite de ce travail, nous emploierons les termes « voltigeur » et « porteur » au masculin par souci d'uniformité. Toutefois, l'usage n'est pas réservé à un sexe seul.

dans l'atterrissage. Chaque danseur semble adapter son alignement personnel à sa propre morphologie et à celle de son partenaire.

Radio City Revels est la seconde vidéo dans l'ordre chronologique de la sélection vidéo. Si nous prenons *Helzzapoppin'* tourné 3 ans plus tard, il existe aussi une acrobatie commune de groupe où les voltigeuses (toutes des femmes de nouveau) font une roulade en arrière également. Cette fois-ci, les porteurs (tous des hommes) sont faces à leur partenaire et ces dernières atterrissent dos à eux. Si le type d'acrobatie n'est pas tout à fait le même que *Radio City Revels*, on peut quand même observer les différences et similitudes posturales du groupe. À 2'22 minutes, on observe les quatre porteurs avoir le même alignement postural : pied posé à plat avec le poids plus réparti sur le coussin et les orteils, bassin projeté en avant, cage en arrière du bassin dans une légère diagonale arrière, tête inclinée sur la gauche pour laisser passer les voltigeuses à droite. Lorsque ces dernières passent au point culminant, on observe bien (grâce à un visionnement au ralenti) l'arche qui se crée dans le buste des guides à partir des vertèbres dorsales, pour ensuite revenir à la verticale une fois que les voltigeuses sont lancées. L'atterrissage est quasiment synchronisé (3 voltigeuses sur 4 touchent le sol au même moment) et les quatre guides plient ensemble avant de repartir dans la prochaine figure. Il semble alors que la diversité d'organisation corporelle dans *Radio City Revels* ait été modifiée au profit de l'uniformisation quelques années plus tard. En effet, chaque couple bouge de façon identique ou presque dans *Hellzapoppin'* et adopte une attitude posturale similaire.
Or si les postures acrobatiques semblent s'être uniformisées selon un spectre temporel, nous allons maintenant observer ce qu'il en est pour les états toniques et de poids, toujours en lien avec le concept de relation.

4.3 Tonicité et relation au poids

Danser à deux impose une certaine adaptation tonique vis-à-vis de son partenaire. En effet, il s'agit de s'ajuster à l'autre pour pouvoir répondre à deux à ce que la

musique suggère, mais aussi aux impulsions dynamiques et toniques de chaque membre du couple. Ces impulsions une fois échangées symbolisent un code sensoriel qui commande alors une réaction physique chez le partenaire. Toutefois, cette double relation, tonique et de poids, semble être un apprentissage constant chez les Whitey's Lindy Hoppers, qui apprennent à cette époque à créer ce code sensoriel, à le comprendre et à le délimiter, posant les bases d'une connexion entre les deux danseurs.

Dans le chapitre V (cf. 5.2.1), nous reviendrons sur cet apprentissage de la configuration de couple, grâce à une observation historique. Toutefois, à ce stade de la réflexion, nous observons déjà que le facteur expérientiel confère différents développements dans la relation de connexion, qu'il s'agit d'observer et de décrire maintenant.

4.3.1 Nuances de tonicité

La collecte de données a montré une évolution en deux phases en ce qui concerne l'engagement tonique, à la fois dans la « danse au sol », mais aussi dans les acrobaties. Ces deux aspects de la danse sont étroitement liés dans les vidéos ciblées. Le point de transition s'ancre dans l'extrait de *Keep Punching*, classant les trois premières vidéo dans une catégorie et les trois dernières, incluant *Keep Punching,* dans une autre catégorie plus tonique, où l'utilisation de la force musculaire est différente.

4.3.2 Nuances de tonicité : de l'emphase stylistique à l'emphase technique

En effet, dans les trois premiers vidéo-clips, soit *A Day At the Races*, *Manhattan Merry Go Round* et *Radio City Revels,* les danseurs offrent un état tonique globalement moyen (nous avons même inscrit « faible » comme impression générale pour *Manhattan Merry Go Round*) et assez personnel à chaque danseur. Par exemple, dans *A Day At the Races*, certains danseurs sont toniques à partir du

centre de gravité, en engageant les abdominaux (comme Johnny Smalls ou Ella Gibson); tandis que d'autres vont développer une plus grande tonicité dans les bras (notamment biceps et pectoral) et moins dans le centre de gravité G [25](comme Dorothy Miller). Cette pluralité d'initiation tonique est similaire dans *Radio City Revels* (Frankie Manning semble utiliser son centre de gravité G pour se déplacer, tandis que George Greenidge et Eleanor Watson se servent plus d'une tonicité de bras pour connecter à deux). L'engagement des membres inférieurs, en revanche, est assez similaire dans les deux vidéos, retrouvant majoritairement un « rebond » (cf. Lexique) constant et très musculaire (engagement visible des muscles fléchisseurs de la cheville, soléaire et gastroc-némiens chez de nombreux danseurs). En revanche, dans *Manhattan Merry Go Round*, on remarque que le rapport tonique peut être assez déséquilibré, comme chez Eddie Davis et Mildred Polard, par exemple. En effet, les grandeurs très différentes des deux danseurs ne leur permettent pas vraiment de connecter via leurs centres de gravité. Une impression de chaos semble alors se dégager de leur danse, l'énergie étant très dispersée et finalement la tonicité peu exploitée. Dans cette même vidéo, le couple du côté cour (que nous n'avons pas pu identifier de façon certaine), semble plus synchronisé dans l'engagement du centre de gravité G. Pourtant, l'énergie reliée à la charge émotionnelle est tellement diffuse que le spectateur peut avoir l'impression d'une absence de tonicité (à 2'29 minutes, par exemple, les mouvements de bras exubérants de la danseuse confèrent une impression de chaos).

Il semble donc, dans cette première phase, que l'engagement tonique peut avoir rapport ou pas, à la relation au partenaire. Si certains semblent s'accorder sur une même façon de déployer l'énergie, au sens de la force musculaire, d'autres mettent l'emphase sur leur propre façon de fonctionner, sans forcément tenir

[25] Hubert Godard (1990 a) nomme deux centres de gravité dans le corps humain. Le centre G, correspondant au centre de gravité de l'ensemble du corps, placé au niveau du bassin et le centre G' correspondant au centre de gravité haut, relatif spécifiquement aux volumes de la cage thoracique et de la tête.

compte de leur partenaire. Souvent dans ce cas de figure, la danse apparaît plus chaotique, moins précise lors de l'exécution et plus brutale dans la connexion, mettant notamment les bras à dure épreuve : des coudes allant dans des extensions rapides qui semblent non contrôlées, puisque créées comme « par surprise » par les partenaires, des épaules qui « décrochent » tirant sur l'articulation de façon ferme créant un inconfort probable, ou encore des arrêts d'énergie forcés par une des parties du couple coupant l'autre dans son élan de façon radicale (le terme « brusque » est ressorti pour qualifier ces trois vidéos). Dans ce cas de figure, il est possible que l'emphase soit placée sur un aspect stylistique, comme si l'exécution de son style personnel était prépondérante sur la relation de couple et le bien être de son partenaire. Le critère technique (si on considère que la technique permet, entre autres, la protection du corps dans le mouvement) est alors relayé au second plan, par rapport à la stylistique où la singularité est valorisée.

En ce qui concerne les autres vidéos, on remarque que la valeur tonique change de façon graduelle, notamment entre *Keep Punching* et *Hellzappopin'*. En effet, les couples semblent s'accorder davantage sur un engagement tonique similaire. On remarque que le centre G est activé la plupart du temps (hormis sûrement Eleanor Watson dans *Keep Punching*, qui crée un délai récurrent entre l'indication du bras puis son déplacement dans l'espace) et qu'il est utilisé pour se connecter à son partenaire (la région de l'abdomen est souvent gainée et figée, laissant peu de mobilité dans cette région corporelle. De plus, l'abaissement de la posture de verticale à horizontale crée une sorte de contraction abdominale, révélatrice d'un engagement tonique à cet endroit). En outre, le centre G engagé permet de créer une détente dans le travail des bras et du « cadre » (cf. Lexique), générant une stabilité dans la connexion intéressante. C'est flagrant chez Ann Johnson et Billy William dans le premier *spotlight* de *Keep Punching* par exemple; mais aussi chez William Downes et Frances Jones, dans le premier *spotlight* d'*Hellzappopin'* (pour les deux couples, les bras de connexion restent quasiment toujours à la même hauteur, hormis pour effectuer des tours mains hautes, ce qui indique un guidage par le centre et non « de bras »). Pour autant, cela ne veut pas dire que la

stabilité dans la connexion permise par un engagement tonique du centre G n'existait pas avant *Keep Punching* (Norma Miller et Leon James font preuve d'une grande stabilité de connexion dans le second *spotlight* de *A Day At the Races*). Disons alors que cette pratique tonique s'est généralisée dans les trois dernières vidéos.
Penchons-nous dorénavant sur les nuances toniques dans le travail acrobatique, plus spécifiquement.

4.3.3 Nuances de tonicité dans les acrobaties spécifiquement

Précédemment (cf. Chapitre IV 4.3.2), nous évoquions le nombre d'acrobaties recensées au cours des vidéos et l'augmentation du ratio d'acrobaties entre les premiers et les derniers vidéo-clips du panel. Cette augmentation du nombre d'*air steps* par *spotlight* est visible notamment dans *Keep Punching* (vidéo-clip déjà classifié comme point charnière dans l'évolution tonique).

En effet, il est intéressant de remarquer que l'élan, ou le *momentum* en anglais, aide beaucoup la réalisation des *air steps* lors des trois premières vidéos. S'il y a un regain de tonicité dans la préparation des acrobaties, le passage ne se fait pas en force, mais bien en utilisant l'élan de la préparation simplement. Par exemple, dans *A Day At the Races*, Norma Miller en initiant sa roulade sur le dos de Leon James, se prépare toniquement à se jeter (elle crée une tension dans ses jambes, ses épaules, ses bras et probablement son centre de gravité G), puis se laisse glisser mollement sur le dos de Leon James. Même constat chez Ella Gibson et George Greenidge qui donnent un accent tonique (engagement du centre de gravité G pour Ella et des bras pour George en allant l'attraper) au début du *monkey bar* puis laissent la cinétique agir. Métaphoriquement, il s'agirait de l'élastique qui s'étire doucement, puis une fois mis en tension, relâche abruptement. Le passage de l'acrobatie s'effectuerait donc au travers de ce moment de relâche. Si pour la plupart des acrobaties des trois premières vidéos le fonctionnement est similaire, on note tout de même qu'il arrive que l'élastique ne

se tende pas totalement, ce qui engendre une exécution un peu molle. C'est le cas dans *Radio City Revels* par exemple, au moment de la partie commune pour l'exécution de la cloche. On remarque alors un ralentissement de l'énergie au moment de la préparation de l'acrobatie, dû à la prise de bras spécifique que cette dernière impose qui ne permet pas vraiment d'utiliser l'élan du tour qui précède. L'acrobatie passe alors de façon assez lente et molle, au lieu d'être rapide et dans une qualité d'exécution nette, sans résonance, à l'instar de la plupart des acrobaties de la seconde phase.

Cette seconde phase de tonicité prend son essor au moment de *Keep Punching.* Elle est à son point culminant dans *Hellzzapoppin'* et se conclue avec *Hot Chocolate*, en 1942. Pour ces trois vidéos, chaque *spotlight* contient une à six acrobaties (cf. Annexe F). Énorme augmentation par rapport à la moyenne d'une acrobatie par *spotlight* dans les premières vidéos, qui implique de fait une tonicité nouvelle : plus athlétique. Non seulement les acrobaties se sont multipliées, mais elles se sont également complexifiées. Si l'emploi du *momentum* est toujours présent, on remarque que les configurations ont souvent un autre degré de difficulté : telle qu'une deuxième action se rajoutant à la première, créant ainsi un double effet.

Par exemple, dans *Hellzzapoppin'* et *Hot Chocolate*, Frances Jones et William Downes effectuent un *foot pitch* (cf. Lexique). À plusieurs reprises par le passé, nous avions déjà observé des *flips* (cf. Lexique) arrière où les voltigeuses s'étaient retrouvées la tête en bas (comme le *monkey bar* dans *A Day At the Races* et *Radio City Revels*). Pourtant, les voltigeuses étaient toujours soutenues par leurs porteurs, grâce aux mains ou bien au support du dos. Dans l'exemple cité, Frances, pendant quelques secondes, se retourne en arrière, tête en bas et n'a plus aucun contact avec son partenaire. Elle tourne en autonomie jusqu'à ce qu'elle atterrisse sur les pieds, par elle-même. C'est intéressant de remarquer que l'exécution la plus impressionnante du *foot pitch*, celle dans *Hot Chocolate*, n'est finalement pas la plus dangereuse.

En effet, la dangerosité d'une acrobatie (D, Jean-François. Communication personnelle, 10 janvier 2019) résiderait dans trois aspects. Premièrement, l'aspect rotatif, à savoir si la tête du voltigeur est à l'envers ou non. En effet, si la rotation a lieu l'acrobatie augmente son risque de dangerosité. Ensuite la distance entre la tête et le sol. Plus le voltigeur passe sa tête proche du sol dans l'élan, plus c'est dangereux du fait du risque de collision. Finalement le fait qu'il n'y ait pas d'assistance augmente de nouveau la dangerosité de l'acrobatie. Si le voltigeur est tenu dans toutes les étapes de son acrobatie, cette dernière sera moins dangereuse que si le voltigeur est lâché, laissé en autonomie pour une partie de l'exécution.

Pour le cas du *foot pitch*, outre la rotation non assistée (deux paramètres de dangerosité déjà), la tête de Frances Jones passe proche du sol, notamment dans *Hellzapoppin'* ce qui indique que l'acrobatie est peu sécuritaire. Dans *Hot Chocolate*, l'élan que donne William Downes à sa partenaire est plus grand (on voit qu'il décolle même son bassin du sol au moment de la poussée des jambes), le saut de Frances est alors non seulement plus long, mais aussi plus haut, ce qui éloigne considérablement sa tête du sol. Cette exécution serait donc plus sécuritaire, selon les critères mentionnés ci-dessus.

En ce qui concerne la tonicité, on remarque que non seulement Frances doit faire preuve d'un grand maintien abdominal pour pouvoir basculer en arrière, mais aussi que William doit pousser de façon ferme dans ses jambes pour lui donner l'élan qui permettra de passer le tour en arrière. Or selon la comparaison des deux exécutions, plus toniques sont les danseurs, meilleur le *air time* (cf. Lexique) est. William donne plus de poussée dans la vidéo la plus récente, ce qui pourrait indiquer que la compréhension de la tonicité, que ce soit mentale ou corporelle, était en constant développement chez les danseurs de l'époque. On peut également assumer que la vitesse de la musique (310 bpm pour *Hellzapoppin'* versus 230 bpm pour *Hot Chocolate*) joue sur la capacité d'augmenter l'élan ou non, afin de retomber au moment voulu.

Nous pourrions citer une autre acrobatie à trois degrés de complexité, qui apparaît également dans *Hellzapoppin'* et *Hot Chocolate* : le *pancake dive* (cf. Lexique). Réalisée par Norma Miller et Billy Ricker, cette acrobatie en combine deux : le *pancake* et le *dive.* Il s'agit d'une bascule en avant et en l'air du voltigeur, permise par la force d'extension du porteur. Cette acrobatie nécessite un grand engagement des abdominaux du voltigeur, suivi d'une descente à pic dans le dos du porteur, pour finalement se retrouver accroché(e) par les mains aux jambes du porteur, les deux pieds au sol et la tête entre ses jambes. À nouveau, on retrouve l'aspect rotatif (le voltigeur se retrouve à deux reprises la tête en bas), le fait que la tête du voltigeur passe proche du sol (au moment du *dive*) et qu'il existe un espace de non-assistance où les deux partenaires se lâchent, pour permettre au voltigeur de basculer. Cette exécution demande une grande tonicité de la part des deux danseurs afin de pouvoir exécuter le tour, mais aussi de pouvoir se récupérer à la fin (le voltigeur s'accroche à la force de ses bras à son porteur et doit gainer les abdominaux pour effectuer une planche inversée). Ce type d'acrobatie représente clairement un danger d'exécution et l'aisance avec laquelle ils parviennent à le réaliser l'exécuter est à la fois spectaculaire, mais aussi trompeuse sur la réelle nature du danger pour le spectateur qui peut avoir l'impression que c'est un *air step* facile, puisqu'exécuté de façon fluide.

Cette aisance est un bon indice du niveau de tonicité engagé dans le cadre de cette collecte. En effet, l'impression de facilité est permise par un bon contrôle musculaire. Le corps des danseurs ne donne pas à voir l'extrême puissance dont il faut faire preuve dans ces acrobaties complexes, mais plutôt une facilité d'exécution, bien que les atterrissages et les récupérations soient parfois brusques (atterrissages souvent secs contre le sol, avec un pied à plat et peu articulé au niveau de la cheville, ce qui crée une onde de choc dans les articulations du membre inférieur).

Nous reviendrons spécifiquement sur cet aspect dans le chapitre V (cf. 5.3.1), en commentant cette évolution technique acrobatique, au regard de la gestion de la

tonicité. Passons maintenant à l'observation de la gestion du poids des Whitey's : par rapport à eux-mêmes, à leur partenaire et à l'espace.

4.3.4 La gestion du poids dans la relation à l'autre et à l'espace

Le travail de partenariat implique une relation spécifique au poids entre les deux danseurs. Ces derniers s'utilisent alors, à un moment ou un autre dans la danse, comme contrepoids. Or, cet aspect semble hétéroclite selon les danseurs et les vidéos. Si certains danseurs sont très stables, grâce à un engagement tonique des abdominaux permettant au centre de gravité de rester central au niveau de l'axe vertical (comme Ella Gibson et George Greenidge dans *A Day At the Races* par exemple), d'autres demandent beaucoup de contrepoids à leur partenaire et sont donc dans un déséquilibre quasi permanent puisqu'ils s'appuient sur leur partenaire comme sur un support (à l'instar d'Eddie Davis dans *Manhattan Merry Go Round* et *Radio City Revels*). Dans cette diversité de choix, on remarque aussi que certaines figures demandent plus de travail de contrepoids que d'autres. Bien sûr, les acrobaties sont un cas à part puisqu'elles imposent, de fait, un partage de poids.

Dans la pratique sociale du *lindy-hop*, s'exerce un mouvement emblématique récurent, le *swing-out* depuis une « position ouverte » (cf. Lexique), qui exige un certain partage de poids sur les comptes 1,2, mais aussi 7 et 8. À l'aide de différentes captures d'écran prises au moment du compte 1 du *swing-out* depuis une position ouverte (cf. Annexe E), nous avons pu remarquer que la plupart du temps (et de façon récurrente dans les deux dernières vidéos) les guides en reculant leur tronc et leur jambe gauche, créaient un léger contrepoids pour inviter leur partenaire à se déplacer vers eux. Ce type de connexion est communément appelé un *stretch* (cf. Lexique) aujourd'hui. Il est relatif à une mise en tension tonique des deux danseurs qui peut être plus ou moins forte selon différents facteurs que nous allons nommer juste après. Ce *stretch* permet ainsi de créer un rapport de force dynamique qui se transforme en un déplacement directionnel

dans l'espace. Si nous reprenons la métaphore de l'élastique, il s'agirait d'une mise en tension de ce dernier d'un bout et l'autre de ses extrémités (soit chaque danseur), qui en relâchant permet aux deux extrémités de se rapprocher et donc de se déplacer. Le *stretch* peut être étiré pour aller jusqu'au contrepoids, mais il peut aussi être plus léger et ne pas dépasser une mise en tension légère.

En effet, ce rapport tonique peut être nuancé : soit très petit et dans ce cas le contrepoids est minime (comme chez Snooky Beasley et Willa Mae Ricker dans *A Day At the Races* à 0'33 secondes), soit très ample, mettant les danseurs en situation d'équilibre l'un par rapport à l'autre (comme Al Minns et Willa Mae Ricker dans *Hellzapoppin'* à 1'22 minutes). Cette nuance dans l'amplitude du *stretch* peut être due à plusieurs facteurs : un choix stylistique postural, une volonté de se déplacer davantage dans l'espace (on remarque que le *stretch* est augmenté dans le *swing-out* si les danseurs souhaitent effectuer un grand déplacement au début de leur *spotlight*, comme Norma Millet Billy Ricker dans *Hellzapoppin'* par exemple), mais aussi la vitesse.

Dans *Hellzapoppin'* (310 bpm versus 230 bpm pour *Hot Chocolate*), les danseurs semblent avoir besoin l'un de l'autre pour pouvoir rester à tempo. On observe alors des postures plus assises dans le poids, au moment du compte 1 du *swing-out*, avec une mise en équilibre des deux partenaires. Le tempo étant plus rapide, le déplacement doit se faire plus rapidement, il faut alors créer plus de tension aux extrémités de notre élastique pour que ce dernier explose au moment de la relâche. La vitesse impose donc un certain type de relation, où les danseurs doivent s'utiliser et donc se faire confiance.

Toujours dans le *swing-out* on remarque à la suite du compte 2 que les couples ont plusieurs options pour revenir en « position fermée » (cf. Lexique). Certains couples font le choix de se déplacer en parts égales l'un après l'autre, se partageant de façon alternative le rôle du pivot (comme Billy Ricker et Norma Miller dans *Hellzapoppin'* à partir de 57 secondes où ils voyagent de l'extrémité

de l'espace jusqu'au centre, en ayant une amplitude de déplacement similaire). D'autres couples font le choix naturel de laisser l'interprète se déplacer entièrement vers le guide (comme William Downes et Frances Jones dans *Hellzapoppin'* à 35 secondes où William ne sort quasiment pas de son polygone de sustentation). Tandis que certains guides se tractent vers leur partenaire pour s'en rapprocher dès le compte 3 (comme Al Minns et Willa Mae Ricker dans *Hellzapoppin'* à 1'22 minutes où Al ne laisse pas la possibilité à sa cavalière de se déplacer vers lui). Toutes ces options sont possibles et ne dépendent pas de la vitesse de la musique puisque les trois exemples ci-dessus ont tous été sélectionnés à partir d'*Hellzapoppin'*.

Dans ce vidéo-clip, il y a clairement des choix esthétiques spatiaux soulignant une exigence dans le rapport à la caméra (rester statique ou bien rentrer dans l'espace d'un endroit spécifique afin de créer des mouvements de caméra spécifiques). Ces choix de mise en scène ont alors un impact sur la danse des Whitey's Lindy Hoppers, notamment sur l'aspect technique. En effet, le concept de « pivot spatial » ou bien « d'axe spatial » est différemment investi si un seul danseur reste en place pendant que l'autre gravite autour de la personne « pivot », ou bien si les deux danseurs se déplacent en même temps vers un axe spatial central et commun.

Pour réemployer l'exemple de l'élastique, dans le cas où le couple effectue des *swing-outs* en place, il s'agirait d'une extrémité fixe (le guide) comme pivot spatial et d'une extrémité mobile (l'interprète) qui se rapprocherait et s'éloignerait de l'extrémité fixe de l'élastique. L'interprète doit alors arriver à une distance suffisante pour recréer une mise en tension, un *stretch.* Toutefois, cette recherche de mise en tension est rarement molle. Au contraire, l'énergie est souvent tellement haute que l'interprète est envoyée à pleine puissance pour chercher la mise en tension, comme si l'élastique était proche de se briser. Par exemple, dans *Keep Punching*, lors du *spotlight* de Lucille Middleton et Frankie Manning, ce dernier reste sur place jusqu'au compte 4 d'un *swing-out* depuis la position ouverte. Il fait donc office de pivot spatial. Lucille Middleton est alors projetée au

milieu du cercle de *jam :* allant dans une extension totale de son coude, décrochant son épaule de sa ligne de clavicule et tournant le buste vers sa gauche, afin de laisser son bras de connexion le plus proche de son partenaire possible.
On remarque alors que le travail du poids s'apparente davantage à un système de ressort plutôt qu'à un vrai contrepoids. En effet, puisque les deux partenaires se rapprochent instantanément, comme un élastique mis en tension de façon trop forte qu'on relâcherait d'un seul coup, la puissance dynamique ne permet pas à l'interprète d'aller créer un réel contrepoids. (Lucille a d'ailleurs le centre de gravité très haut ici, elle est désalignée entre cage et bassin comme si elle avait l'énergie suffisante pour aller plus loin, mais son guide la retient par le bras en faisant office de pivot fixe).

Dans le deuxième cas de figure (c'est-à-dire les deux partenaires qui tournent autour d'un pivot central), il semblerait que le travail du contrepoids soit plus constant puisque les deux parties du couple arrivent ensemble à l'extrémité du *stretch* et utilisent la même énergie pour se déplacer (versus un des partenaires envoyé au loin par une force statique). Toujours dans *Keep Punching*, lors de leur entrée en *spotlight*, Ann Johnson et Billy Williams effectuent deux *swing-outs* en déplacement vers le centre de la *jam*. On remarque alors que les centres de gravité des danseurs sont au même niveau et bien sous soi. On remarque également que les coudes ne vont jamais dans une extension maximale et que tous les deux semblent jouir d'un contrepoids en position ouverte, étant légèrement assis dans leurs postures. L'axe central de rotation duquel les danseurs s'éloignent et se rapprochent de façon similaire est visible et l'énergie est constante. Cette énergie est toutefois moins explosive par rapport au premier exemple avec Lucille et Frankie. Dans ce cas, l'élastique se met progressivement en tension et se relâche plus doucement après que le *stretch* soit mis en place (permis par le rapprochement des danseurs autour du pivot central). Ainsi, il semblerait que le travail du contrepoids soit plus utilisé, dans le cas où l'axe central est au milieu des deux parties, contrairement à un couple comprenant un point fixe et un point mobile.

De façon assez générale, on peut remarquer que souvent l'axe est partagé en alternance par les deux danseurs dans les *swing-outs* qui se déplacent pour rentrer dans les *spotlights* (dans *Keep Punching* c'est le cas de George Greenidge et Norma Miller). Ici le guide (c'est-à-dire le pivot central), envoie sa partenaire au loin dans un *swing-out*, elle devient alors pivot central elle-même jusqu'à ce qu'il la rejoigne et ainsi de suite. En revanche, lorsque les danseurs effectuent des *swing-outs* en place, il semblerait que le guide prenne plus facilement le rôle du pivot que l'interprète (dans *Hot Chocolate,* c'est le cas pour William Downes et Frances Jones par exemple). Il y aurait donc une corrélation potentielle entre les déplacements dans l'espace et l'emploi du pivot. Le pivot partagé serait utilisé pour permettre au couple de se déplacer, mais une fois sur place, ce serait souvent le guide qui prendrait le rôle du pivot.

Néanmoins, c'est un constat à nuancer puisque dans *Hot Chocolate,* Billy Ricker se déplace tout de même un peu autour de Norma Miller, bien que le couple n'ait aucun déplacement à faire. Dans cet exemple, il est intéressant de remarquer que Norma, en grands déplacements dans ses *swing-outs,* n'a pas vraiment l'occasion de participer au contrepoids. Elle semble courir d'un point à un autre sans pouvoir se déposer en position ouverte, le centre de gravité haut en tout temps. On remarque alors que son partenaire lui donne une plus grande impulsion sur les comptes 5 et 6 pour sortir en position ouverte. Selon les exemples précédents, il semblerait qu'une trop grande dynamique de propulsion au compte 5 ne permette pas aux interprètes d'aller ni dans le contrepoids ni dans le *stretch.*

Précédemment avec Ann Jonhson et Billy, nous avons remarqué que la constante d'énergie permettait aux danseurs d'aller créer une connexion égale dans la mise en tension. Ici avec Norma Miller et Billy Ricker (bien que les deux danseurs se déplacent dans les *swing-outs*) Billy crée une impulsion dynamique qui envoie Norma au loin, à l'instar de Frankie et Lucille dans *Keep Punching*. Ce type d'impulsion forte ne permet donc pas aux interprètes d'absorber le *stretch* et ainsi

créer un potentiel contrepoids (Norma, contrairement à Lucille, maintient son épaule alignée avec sa ligne de clavicules. Ses volumes restent également sur leur axe vertical en position ouverte. Toutefois, son coude est en extension maximale en position ouverte, absorbant ainsi la grande dose d'énergie donnée par son partenaire). Les interprètes rebondissent alors au bout du bras tel un ressort. Il est intéressant de remarquer que ces dernières (les interprètes sont toutes des femmes dans notre collecte) semblent faire preuve de beaucoup d'adaptation en ce qui concerne le déploiement de l'énergie. Elles semblent ainsi contraintes à réagir aux impulsions dynamiques de leur partenaire, se faisant envoyer à droite et à gauche sans vraiment avoir de contrôle sur l'intensité de l'envoi.

Nous avons donc commencé à déceler une première corrélation chez les danseurs entre la relation de poids et le concept de déplacement. Une seconde corrélation a alors émergé : soit celle de propulsion dynamique initiée par les guides, en lien avec la relation de poids entre les partenaires. Nous y reviendrons dans le chapitre V (cf. 5.2.3), mais avant cela, il s'agit maintenant de se pencher sur les formes et figures proposées par les danseurs et l'enjeu relationnel que cet échange fait émerger.

4.4 Formes et figures

4.4.1 Les tendances

Parmi les formes et les figures, on observe des « tendances » dans le vocabulaire des vidéo-clips étudiés, à l'instar d'une mode dans le milieu de la couture. Par exemple, trois couples sur quatre dans *A Day At the Races* sortent de leurs *spotlights* avec des *drags* (cf. Lexique). Deux ans plus tard, trois autres couples (différents du premier vidéo-clip) vont réutiliser cette même figure dans *Keep Punching*. Le *drag* est alors mis de côté dans les vidéo-clips suivants, au profit d'autres types de sorties. La tendance semble alors passée de mode. Toutefois, il

est intéressant de remarquer qu'au pic de la tendance (bien que la forme du *drag* soit sensiblement le même pour tous) la manière dont chaque couple l'exécute est différente.
En effet, certaines danseuses vont donner plus le poids global de leur corps à leur partenaire (comme Eleanor Watson dans *Keep Punching*), tandis que d'autres offrent seulement le poids de leur tronc au guide, mais continuent de se supporter en poussant dans leurs jambes (comme Willa Mae Ricker dans *A Day At the Races*). Cette réalisation technique différente semble varier selon la taille des interprètes, mais aussi selon l'espace arrière que proposent les guides en reculant. S'ils font de grands transferts de poids, l'interprète devra se déséquilibrer plus et vice-versa. On remarque donc que le groupe en utilisant tous ou presque le même vocabulaire, ajuste un matériel relevant de l'esthétique (vocabulaire commun appartenant au patrimoine de la danse) au travers d'éléments stylistiques et techniques singuliers. En effet, la figure du *drag* implique que les deux partenaires soient face à face et que le guide recule, laissant l'interprète glisser ses jambes en arrière d'elle, au sol ou proche du sol. Pourtant, chaque couple adopte une technique d'exécution qui lui est propre, personnalisant donc un matériel de base en l'effectuant selon sa propre stylistique et sa propre technique.

Pour revenir à ce principe de tendances, il semblerait que le plébiscite de certaines figures dans une période spécifique soit le même pour les acrobaties. Notamment dans les premières vidéos où la banque d'acrobaties est plus restreinte et où ces dernières sont réemployées par plusieurs couples. Par exemple, le *monkey bar* (cf. Lexique) est exécuté dans *A Day At the Races* et dans *Keep Punching* par deux couples différents. Tandis que « la chandelle » (cf. Lexique) est visible à la fois dans *A Day at the Races*, *Radio City Revels* et *Hellzapoppin'*.

Dans le cadre des acrobaties, on observe des différences de choix techniques. Lors de l'exécution du *monkey bar* par exemple : un guide va placer ses mains sur les hanches de sa partenaire pour la faire lever, tandis qu'un autre gardera son bras droit autour de la taille de son interprète et maintiendra sa main gauche en

position tango. Différentes façons de faire qui sont néanmoins efficaces puisqu'elles permettent, à chaque fois, d'accomplir l'acrobatie.

Cependant, comme mentionné précédemment (cf. Chapitre IV 4.2.2), à partir d'*Hellzapoppin'* il y a une volonté d'uniformiser la technique d'acrobatie, en répétant de multiples fois et en fixant le matériel de façon plus récurrente que les vidéo-clips précédents[26] (Manning, Millmann, 2007) entraînant alors un lissage stylistique de chaque couple au profit de l'unicité esthétique du groupe. Cette évolution a donc pour but de mettre l'emphase sur la relation de groupe et non plus sur celle de couple uniquement, privilégiant ainsi le critère esthétique à celui stylistique.
Dirigeons nous maintenant vers la seule figure qui ne semble pas soumise à une tendance et se démarque comme indémodable dans la sélection de vidéos.

4.4.2 Les *Swing-outs*

Si les tendances de vocabulaire évoluent, on se doit de noter l'incroyable omniprésence du s*wing-out* dans toutes les vidéos et même quasiment tous les passages de *spotlights*! Cette figure emblématique (aujourd'hui encore) s'avère être un point d'ancrage important dans la danse des Whitey's Lindy Hoppers puisqu'elle est largement utilisée dans les 6 vidéo-clips. Chaque passage de *spotlight* (hormis celui d'Al Minns et Willa Mae Ricker dans *Hot Chocolate*, où il est possible que les choix de montage ne nous aient pas donné à voir le *swing-out*, bien qu'ils l'aient exécuté) contient forcément un ou plusieurs *swing-out*, comme s'il s'agissait d'une règle interne au groupe de devoir effectuer au minimum un *swing-out* dans chaque passage.

[26] Manning (Manning, Millmann, 2007) à propos de la préparation d'*Hellzapoppin'* : « I wanted to show the producers the best we had. Everyone agreed to practice every day, and that they better have a good *damn* excuse if they missed a rehearsal. I made it clear that if they didn't they were out … period » (p. 173).

Nous avons vu précédemment (cf. Chapitre IV 4.4.2) que la manière d'exécuter les *swing-outs* pouvait diverger selon les couples. Pourtant la structure de base en 8 temps alternant entre « *steps* » et des « *triples steps* » (cf. Lexique) (*step-step, triple-step, step-step, triple-step*) reste la même pour tous les danseurs entre 1937 et 1942[27]. On remarque également que les façons de connecter, en position ouverte et en position fermée, sont globalement similaires entre les couples : percevant une ligne horizontale entre le bras du guide et celui de l'interprète, permettant de créer le fameux *stretch* (tels que Norma Miller et Leon James dans *A Day At the Races* ou encore Lucille Middleton et Frankie Manning dans *Hellzapoppin'* (cf. Annexe E). Certains couples toutefois, de par leurs choix posturaux ne permettent pas de créer cette ligne (tels que Willa Mae Ricker et George Greenidge dans *Radio City Revels* (cf. Annexe E), pourtant tous se retrouvent à avoir une connexion assez similaire en position fermée. Les guides placent souvent leur main droite sur les lombaires de leur partenaire, à quelques variations près, tandis que les interprètes déposent leur bras gauche dans le haut du dos des guides. Les prises de main et les hauteurs de main en position fermée (main gauche pour les guides et droite pour les interprètes), en revanche, sont assez diversifiées (surtout en ce qui concerne la tonicité).

Pour poursuivre notre ancrage relationnel, nous allons nous attarder sur la représentation du couple dans ce contexte particulier de performance, afin d'essayer de nommer les différents états des danseurs et d'essayer de nommer les origines de l'énergie, au sens de la charge émotionnelle.

4.5 La représentation du couple

Il va s'agir ici d'observer les stratégies déployées par les danseurs en matière de choix corporels et/ou de qualités de mouvements. Ainsi que la façon dont les danseurs se mettent en scène pour la caméra, dans le but de répondre aux exigences créées par les productions cinématographiques américaines.

[27] La façon de rebondir varie cependant d'un couple et/ou d'un tempo à l'autre, ce qui peut embrouiller parfois la lisibilité du *triple step*.

4.5.1 Les dynamiques de couple

Généralement, au travers de l'ensemble des vidéo-clips ciblés, on remarque qu'il y a deux types d'emphase au sein du couple en matière de représentation. Soit une représentation du couple égale où chaque danseur semble mettre l'accent sur la relation avec son partenaire, soit une représentation déséquilibrée où un danseur est mis en vedette plutôt que l'autre.

Dans le premier cas de figure, on pourrait citer le *spotlight* de Snooky Beasley et Willa Mae Ricker dans *A Day at the Races*, où les deux danseurs semblent être à l'écoute l'un de l'autre. Si Snooky ne regarde pas vraiment sa partenaire (il semble concentré à guider), il n'est pas non plus en train d'essayer de séduire la caméra. Willa Mae, elle, est attentive aux propositions de son partenaire et semble réagir de façon spontanée (elle s'esclaffe à 34 secondes et semble commenter verbalement ce qu'elle est en train de suivre à 42 secondes). Il n'y a donc pas vraiment de projection extérieure de l'attention (hormis à la sortie du *spotlight* où Snooky lance un regard à la caméra). L'emphase est ainsi placée sur la relation l'un par rapport à l'autre. D'ailleurs, les *shining moves* (cf. Lexique) sont répartis de façon égale entre les deux danseurs (un double tour de Snooky, puis une chandelle qui dirige le regard sur Willa Mae).

On pourrait également prendre Frankie Manning et Lucille Middleton dans *Keep Punching* en exemple pour illustrer ce type de relation. En effet, les deux danseurs arrivent de jardin et effectuent leur traversée acrobatique avant de ressortir du plateau, sans même avoir porté un regard vers la caméra. Frankie semble regarder sa partenaire tout au long de leur séquence. Lucille, elle, a le réflexe lors de leur sortie de se retourner vers Frankie et non vers l'auditoire. Dans cette séquence, les deux danseurs effectuent un *back flip* à l'épaule et si Lucille est au début projetée en avant au milieu de l'espace, Frankie récupère ensuite l'attention du spectateur en effectuant deux grands sauts sur place. Il y a donc un équilibre dans la

proposition pour que chacun ait une visibilité similaire à celle de son partenaire. Si cet équilibre est habituel pour certains couples, on remarque qu'il ne l'est pas pour tous.

En effet, certains danseurs manifestent une habitude de se mettre en avant par rapport à leur partenaire. C'est le cas par exemple d'Eddie Davis, que l'on retrouve à la fois dans *Manhattan Merry Go Round* et dans *Radio City Revels*. Dansant à chaque fois avec Mildred Polard, une danseuse plus grande que lui, il ne semble pas adapter sa connexion à sa partenaire et emploie la posture horizontale. Or ce choix postural, que nous avons précédemment relié au domaine de la stylistique (cf. Chapitre IV 4.2.1), fait en sorte qu'Eddie tire sur le bras de Mildred. Cette dernière doit alors incliner son buste vers l'avant et la droite en position ouverte, pour pouvoir assumer la longue distance qui les sépare. En outre, dans *Radio City Revels*, Eddie arrête l'énergie créée par le couple à deux reprises, souhaitant placer un « *lock step* glissé » (cf. Lexique), manifestement un *shining move.* Son action force ainsi Mildred à s'arrêter (elle devient statique et ne rebondit plus). Enfin, outre le contrepoids imposé lors de l'exécution de son *lock-step* glissé, Eddie saute dans les bras de Mildred de façon maladroite lors de leur sortie de *spotlight* lui intimant ainsi de porter la charge complète de son poids. Le rapport entre eux deux est donc manifestement déséquilibré. Le danseur masculin occupe la majorité de l'espace au sein de la relation de couple, ne permettant pas à sa partenaire d'être tout à fait visible. Ce cas de figure est toutefois assez extrême.

Cependant, à une échelle moindre, on remarque plusieurs danseurs qui cherchent à séduire la caméra en étant plus projetés à l'extérieur de leur couple que vers leur partenaire. Cela se traduit avec des regards caméra ou bien des regards tournés à l'opposé de sa partenaire (comme Tiny Bunch dans *Radio City Revels*) ou bien une intensité dans l'énergie et/ou dans la connexion qui semble être inégale à celle de son partenaire (comme Eleanor Watson dans *Keep Punching)*. Le contexte performatif invite manifestement à être en représentation externe. Cependant, il

s'agit d'une stratégie stylistique pour chaque couple de décider de tourner son attention vers soi, son partenaire ou bien la caméra.

Un autre déséquilibre peut se créer dans la relation entre les deux partenaires. Il réside moins dans la connexion ici que dans la distribution chorégraphique des *shining moves*. Par exemple, lorsque les acrobaties battent leur plein dans les dernières vidéos et que les rôles du voltigeur et du porteur ne sont pas interchangeables, on remarque alors qu'une emphase peut être perçue sur le rôle du voltigeur. Dans *Hellzapoppin',* Norma Miller et Billy Ricker effectuent une succession d'acrobaties, dont certaines à haut niveau de difficulté, où Norma incarne toujours le rôle de la voltigeuse. Parce que c'est elle qui est soulevée, qui roule d'avant en arrière, qui vole et qui virevolte, l'œil est plus attiré par elle que par son guide qui lui donne le support dont elle a besoin. Dans le même extrait également, Al Minns et Willa Mae Ricker alternent les rôles de voltigeur et de porteur ce qui équilibre davantage la relation de couple (Willa Mae est voltigeuse pour la « crêpe » (cf. Lexique) et le *pancake,* puis Al Minns devient l'axe dans le rond de jambe en l'air et le voltigeur dans le *shaking change* (cf. Lexique). Ainsi, les choix stylistiques et techniques dans l'attribution des rôles acrobatiques influent aussi sur l'équilibre de la relation de couple, dans sa représentation devant la caméra.

Nous allons voir maintenant que cet équilibre de couple va aussi être modifié par d'autres facteurs, tels que la mise en place d'un « état de la joie » (cf. Chapitre III 3.7).

4.5.2 Les dynamiques de groupe

Si des dynamiques internes aux couples modifient la représentation de ces derniers, le contexte performatif confère aussi un certain nombre de règles dans lesquelles les danseurs doivent naviguer. Premièrement, dans toutes les vidéos sélectionnées, le *lindy-hop* semble prendre racine dans une ambiance de fête, un climat festif qui serait une sorte de prérequis à la danse. Dans *A Day At the Races* les danseurs, les musiciens et une foule anonyme sont réunis dans une sorte de

grange à foin, comme un lieu secret où la fête ne serait pas interdite à cet endroit précis. Dans *Radio City Revels*, on assiste à une fête de village avec des chanteuses qui servent à manger aux convives, quelques musiciens répartis ici et là et à nouveau une foule anonyme qui semble attendre un spectacle. Dans *Hellzapoppin',* on ouvre une fenêtre secrète sur ce qui serait un moment de pause pour les travailleurs de petite condition (les danseurs sont costumés en cuisinier, soubrette, mécanicien, serveur, etc.), qui en profitent pour faire de la musique et danser. Tous ces contextes permettent donc de créer une émulation de groupe qui semble toujours sous-jacente au *lindy-hop* dans ces vidéos.

Toutefois, on remarque que l'assistance anonyme est passive. La présence de ces figurants confère un contexte, certes, mais les spectateurs sont finalement éloignés de ce qui se passe au milieu du cercle de danse. En effet, il y a une séparation claire entre les membres des Whitey's et le public présent, qu'il soit debout ou assis. L'auditoire frappe dans ses mains et se dandine un peu de gauche à droite lorsque les Whitey's dansent, mais il ne va jamais se rapprocher du 1/2 cercle formé par les danseurs restant toujours en retrait. Cependant malgré cette semi-passivité des spectateurs dans le champ filmique, il est certain que leur présence participe à dynamiser les séquences de danse.

Or cette dynamique, insufflée par le contexte de production de ces films et de ces *soundies,* est joyeuse, heureuse et festive. Dans les premières vidéos, on a accès à plusieurs gros plans des visages des danseurs mimant le bonheur avec de larges sourires et différentes mimiques. On se souvient de Leon James et de Norma Miller dans *A Day At the Races,* ayant chacun un plan rapproché sur leur visage mimant un plaisir outrancier, presque un peu grotesque (Leon écarquille les yeux en agitant frénétiquement son doigt dans les airs, tandis que Norma sourit très largement, le regard en l'air comme si elle vivait un bonheur incommensurable). Idem pour Tiny Bunch qui est filmé en gros plan dans *Manhattan Merry Go Round* avec une expression de joie très prononcée (il sourit de toutes ses dents, avec une certaine crispation dans la mâchoire, les yeux écarquillés). Les trois

premières vidéos sont assez similaires sur l'aspect de la joie. On remarque que les productions cinématographiques ont souhaité mettre l'emphase sur cet état de joie, à la fois via les danseurs, mais aussi via le contexte (cf. les expressions de Cab Calloway dans *Manhattan Merry Go Round* ou encore les spectateurs enthousiastes dans *A Day At the Races* et *Radio City Revels*), rattachant ainsi la danse et la musique à une visée de divertissement.

On remarque cependant qu'à partir de *Keep Punching* notamment, les danseurs des *spotlights* sont plus concentrés à exécuter les acrobaties qu'à sourire. Ils deviennent donc moins exubérants dans leurs mimiques. L'emphase est dorénavant placée sur les acrobaties et non plus sur l'expression de cette joie. À partir de la troisième vidéo d'ailleurs, on ne retrouve plus de gros plans sur les visages, mais on se cantonne à des plans larges (hormis *Hellzapoppin'* qui propose un travail de caméra singulier) qui permettent d'avoir une vision globale des différentes acrobaties. En annexe des grilles d'analyse, nous avons élaboré des listes de mots qui auraient une valeur symbolique de l'état dégagé dans chaque vidéo. Ainsi, pour les trois premiers vidéo-clips, des mots tels que « exubérance », « outrancier », « jovial », « théâtralité » reviennent de façon récurrente pour caractériser les états des danseurs. À partir de 1939, la compilation de mots recense « joie simple », « concentration », « excitation », « neutralité », « frénésie », « fatigue ». Il y aurait donc une sorte de transition de l'état qui se ferait à partir de 1939, permettant une palette d'émotion plus large que celle du simple spectre de la joie. Nous reviendrons sur cette hypothèse plus amplement dans le chapitre V (cf. 5.3.2.1).

Parallèlement à ce changement, un transfert intéressant se fait alors dans la gestion du sous-groupe. Précédemment, nous avions parlé de la présence du public comme un auditoire passif, ou un observateur « de loin ». Mais le sous-groupe des Whitey's eux-mêmes est à prendre en considération et s'avère même très précieux dans le déploiement de l'énergie émotionnelle. En effet, les autres danseurs du groupe font office de figures entraînante, motivante, en réagissant verbalement et

corporellement à ce qui se passe dans les *spotlights*. Si cette pratique est récurrente depuis la première vidéo, on remarque que l'implication du sous-groupe va augmenter au même titre que les acrobaties vont se multiplier. Dans *Hellzaopoppin'* et *Hot Chocolate* par exemple, la présence du sous-groupe est particulièrement prégnante puisqu'il n'y a pas d'auditoire additionnel dans ces deux vidéo-clips. Les Whitey's frappent alors des mains avec entrain. Ils imitent souvent corporellement l'effet acrobatique auquel ils assistent (comme William à 1'02 minutes lorsque Norma et Billy font la chandelle, qui s'accroupit vers le bas en levant les bras au ciel pour marquer un contraste de hauteur entre lui tout petit et les jambes de Norma, bien hautes dans les airs. Ils secouent alors les mains à l'instar de Norma qui secoue ses jambes) et proposent aussi toutes sortes de petites incursions pour alimenter le *spotlight* (comme Frances qui saute au-dessus d'Ann lorsque cette dernière glisse entre les jambes de Frankie à 1'54 minutes, ou encore le mouvement du *pecking* (cf. Lexique) qui est repris à plusieurs reprises par les membres du sous-groupe pour accompagner les sorties de *spotlight* dans *Hot Chocolate*, etc.).

4.6 Synthèse

Au cours de ce chapitre, nous avons pu collecter diverses informations. Dans un premier temps, nous avons observé l'axe et la posture des danseurs, mettant en lumière déjà une certaine évolution de la posture avec l'inclinaison de l'axe vertical sur un plan horizontal pour les guides. Nous avons également remarqué une différence entre les rôles des guides versus ceux des interprètes (toujours sous l'aspect de la posture) : les interprètes conservaient leur verticalité plus distinctement que les guides.

Nous avons également observé des échanges de tonicité et de poids avec la recherche du *stretch* et du contrepoids entre les partenaires. Le concept de pivot spatial sous ses trois formes est alors apparu, illustrant diverses pratiques

corporelles non homogènes au sein des Whitey's. Des affinités entre les critères d'espace et de poids, mais aussi de rôle et de poids ont alors émergées.

Nous nous sommes alors attachés à l'aspect du vocabulaire, au travers du critère « figures et des formes », qui semble surgir sous un concept de tendances que nous avons pris le temps de définir. Ces tendances (hormis l'exception marquante du *swing-out*) semblaient alors répondre à un critère temporel et tendre, au fil du temps, à délaisser la caractéristique stylistique pour se définir davantage sous un aspect esthétique.

Finalement, nous avons observé les danseurs selon une dynamique spécifique de couple afin d'identifier les éventuels états partagés à deux. L'état de la joie soulevé dans les critères d'analyse (cf. Chapitre III 3.7) a surgi au cours de cette collecte et nous l'avons relié à une dynamique plus grande, celle du groupe, mais aussi au contexte des vidéo-clips observés.
Nous allons dorénavant procéder à la dernière étape de cette recherche : la discussion. Il va s'agir de mettre en lien les différents aspects observés dans ce présent chapitre et d'essayer de porter un regard affiné sur la pratique du *lindy-hop* des Whitey's Lindy Hoppers, dans le cadre des vidéo-clips observés.

CHAPITRE V

DISCUSSION

5.1 Constats généraux

Ce dernier chapitre, consacré à l'interprétation des données qui ont été analysées précédemment, est le point final de cette étude. Nous tenterons ici de répondre à la question de recherche et aux sous-questions, en proposant un contexte à la réflexion, mais aussi un recul sur les données collectées. Commençons par un premier constat général.

5.1.1 Homogénéité des résultats

Il semble important ici de souligner l'homogénéité des données recueillies, selon les catégories observées. Dans les sous-questions de recherche (cf. Chapitre I 1.5.1), il était envisagé de trouver des caractéristiques esthétiques, stylistiques et/ou techniques, propres à un seul vidéo-clip afin de déterminer si ces dernières étaient singulières. Par opposition, nous avions envisagé de trouver des caractéristiques s'inscrivant dans plusieurs vidéo-clips, créant une unité dans la collecte de données.

Nous avons alors observé (cf. Chapitre IV 4.6) qu'il ne semble pas y avoir de singularité dans un vidéo-clip spécifiquement; ni même de rupture de l'esthétique,

la stylistique et la technique d'un vidéo-clip par rapport à un autre. Constat qui peut sembler surprenant, au vu du grand nombre de danseurs représentés dans l'intégralité des vidéo-clips, ainsi que la diversité des partenariats (cf. Annexe F). Constatation d'autant plus étonnante que la danse était en période de gestation depuis à peine 10 ans[28] lorsque le premier vidéo-clip de notre sélection (*A Day At the Races)* a été diffusé. De surcroît, nous avions lu dans des discours de danseur et d'historien (cf. Chapitre I 1.3.2) que la stylistique semblait être davantage valorisée chez les Whitey's Lindy Hoppers, au détriment d'une identité esthétique de groupe.

Notons toutefois que Frankie (Manning, Millmann, 2007) renseigne que les danseurs des Whitey's se retrouvaient quasiment quotidiennement au Savoy Ballroom pour pratiquer de jour, avant que les soirées commencent. Il se pourrait donc qu'une organisation technique ait commencé à être précisée en amont de la première vidéo de la sélection, permettant de conférer à notre échantillon un rendu relativement homogène, au vu des critères observés.
Les Whitey's Lindy Hoppers, témoins dans le cadre de cette étude, pourraient alors être identifiés comme groupe. C'est cette identité que nous allons maintenant essayer de circonscrire en faisant dialoguer les données esthétiques, stylistiques et techniques. Avant cela, penchons-nous sur des aspects généraux qui se sont relevés prépondérants au cours de la collecte.

5.1.2 Enjeux centraux

Bien qu'il y ait une certaine homogénéité dans les résultats, il est important de souligner que les données ne sont pas linéaires entre le premier et le dernier vidéo-clip. En effet, on peut constater dans les extraits étudiés que l'évolution des

[28] Le 28 juin 1928, Shorty George Snowden est interviewé pour la première fois sur la nature du *lindy* au casino de Manhattan, lors d'un marathon de la danse (Stearns, 1994). Quelques mois plus tard, *After Seben,* lors de sa sortie en 1929, est considéré comme la vidéo anniversaire du *lindy-hop.*

pratiques, notamment sous les aspects esthétique et technique, est omniprésente dans les données recueillies. Ci-après (cf. Chapitre V 5.2; 5.2.1), nous observerons à quoi correspond cette évolution plus précisément et tenterons d'y trouver une origine, grâce à une mise en contexte. Toutefois, il est intéressant de constater d'ores et déjà, ce principe d'évolution constant en *lindy-hop*, motivé par deux aspects qui s'imposent comme caractéristiques de la pratique : la créativité et l'improvisation.

5.1.2.1 Créativité

En effet, si le groupe semble évoluer dans la même direction, les changements entre le premier et le dernier vidéo-clip sont notables et suggèrent que la créativité, permise par un rapport à l'improvisation assumée, a eu une place centrale dans le travail des Whitey's Lindy Hoppers, à cette période. Ce rapport à la créativité découlerait de la musique jazz elle-même (Gelly, 2015). L'auteur mentionne « l'énergie que les musiciens consacrent à approfondir et à pousser plus loin leur créativité » (p. 24) est une caractéristique du genre musical.

Ainsi, cette place laissée à la créativité permettrait alors de développer deux effets esthétiques de la surprise et du surprenant, les danseurs renouvelant sans cesse leurs propositions et force est de constater que les 6 vidéo-clips étudiés sont tous différents. Certes le contexte imposé des vidéo-clips, à chaque fois renouvelé, influe sur cette diversité. Toutefois, les danseurs mettent en place des éléments qui statuent sur l'importance de cette créativité dans un tel contexte. Par exemple, ce goût pour la créativité est visible grâce au principe de « tendances » énoncé dans le chapitre IV, qui met en lumière la banque de figures, renouvelées sans cesse, au fil des vidéo-clips (cf. Chapitre IV 4.1). Les danseurs proposent constamment de nouvelles figures au sol dans un premier temps, puis un grand nombre de nouvelles acrobaties. La seule répétition majeure vient de la reproduction de la

chorégraphie d'*Helzzapoppin'* dans le clip *Hot Chocolate,* même si des différences dans la composition chorégraphique de ces deux vidéo-clips existent[29].

Abdoulaev mentionne également une certaine « spontaneous creativity » lors de la connexion spécifique qu'entretiennent les danseurs. « While the foundations of the Lindy Hop are built upon basic vocabulary, the relative complexity of the partners' interaction depends entirely on the spontaneous creativity, embellishment, and expressiveness on the part of the dancers » (Abdoulaev, 2014. p. 118). Ainsi, la connexion entre les danseurs dépendrait de cet état du spontané, et de l'écoute attentive dont il faut faire preuve pour pouvoir se suivre à deux, tout en continuant à se surprendre l'un l'autre. Or, cet aspect créatif de la connexion à deux complexifie l'établissement de codes ou de règles relatives à l'écoute de son partenaire. En effet, la collecte a démontré que les couples observaient souvent des stratégies différentes pour s'inter-connecter. Tandis que certains utilisent le centre de gravité pour guider et suivre, d'autres engagent plus de tonus dans les bras par exemple. Les notions d'équilibre et de contrepoids sont également propres à chaque couple, notamment dans les premiers vidéo-clips (nous reviendrons sur l'aspect évolutif dans la section suivante).

Toutefois, le travail de codification ne semble pas être une fin en soi pour les Whitey's. Frankie Manning (Millmann, Manning. 2007) indique qu'il n'y a pas eu de volonté de structurer ce style de danse à l'époque, autrement que par le prisme expérientiel. Par exemple, lorsque Frankie est rappelé pour enseigner dans la période dite du « renouveau swing », c'est la première fois qu'il compte les temps de la danse et qu'il réfléchit au nombre de comptes structurant les pas du *lindy-hop.* La communauté swing contemporaine se réfère souvent à une citation populaire de Frankie, datant du « renouveau swing » justement : « A lot of my students want me to count for them, and I sometimes joke that the only count I

[29] Le *spotlight* de Frankie Manning et Ann Johnson est différent, ainsi que la partie commune finale.

know is Count Basie[30] » (p. 230). Les danseurs de l'époque ne cherchaient donc pas à écrire la danse ou à la fixer au moyen d'un système de règles orales ou écrites, établies. Toutefois, leur système d'évolution et d'enrichissement de la danse est possible grâce à la grande place accordée à la créativité, à la fois dans le renouvellement du vocabulaire grâce à la connexion spontanée qui engage les deux danseurs.

Voyons maintenant l'outil plébiscité par les Whitey's, répondant à cet enjeu créatif : l'improvisation.

5.1.2.2 Improvisation

Il s'avère que la place de la créativité est d'autant plus importante, car les vidéo-clips choisis relèvent tous d'un cadre performatif. Les danseurs sont ainsi payés et engagés pour danser devant des caméras. Nahachewsky (1995) définit ce type de pratique de représentation comme « presentational dance », où l'accent serait a priori placé plus sur une composante visuelle externe, « how it looks », c'est-à-dire l'image renvoyée au spectateur. On pourrait alors penser que les propositions des Whitey's Lindy Hoppers auraient été intégralement chorégraphiées, ne laissant pas la place à l'improvisation dans ce contexte. Pourtant, nous observons, notamment dans les 4 premiers vidéo-clips, que la dimension sociale de la danse qui est à la base du *lindy-hop,* est encore très présente dans les propositions pour la caméra des Whitey's Lindy Hoppers, puisque c'était la forme initiale de sa pratique (Stearns, 1994). Rappelons que Nahachewsky (1995) définit ce type de pratique comme étant « a participatory dancing », se concentrant sur « how it feels ». L'accent, dans le contexte du *lindy-hop*, serait alors placé sur la connexion avec son partenaire et la musique. Ce type de pratique place ainsi le travail d'improvisation au cœur de la réalisation chorégraphique dansée. Or, les Whitey's ont conservé cette place pour l'improvisation dans leurs *spotlights* (cf. Lexique),

[30] Count Basie (Basie, 1986) est un célèbre pianiste et chef d'orchestre afro-américain qui s'est illustré énormément dans la musique jazz de style swing. Il a joué de nombreuses fois au Savoy Ballroom et ses standards sont utilisés aujourd'hui à travers le monde pour danser le *lindy-hop*.

en établissant peut-être leurs *shining moves* (cf. Lexique) ou acrobaties au préalable, mais en se laissant de l'espace pour improviser dans leurs passages en *spotlight*[31]. Batiuchock (1998) confirme d'ailleurs l'importance de l'improvisation dans ce style de danse. « Partnering in the lindy requires improvisation » (p. 18) et l'impose ainsi comme une caractéristique centrale du *lindy-hop.*

Son point de vue est repris par des musiciens de jazz, qui font un parallèle entre la place de l'improvisation dans la musique jazz et celle du *lindy-hop*. Gelly (2015) dit, dans un premier temps, que « la présence de l'improvisation est intrinsèque à toute forme de jazz » (p. 14). Wells (2014), renchérit avec une citation à l'égard du musicien Chick Webb [32] et de sa relation aux danseurs. « In playing to keep dancers on the floor Webb's band created music for dancers to participate kinesthetically and to add their own layers of improvisation » (p. 129). L'auteur mentionne donc que les couches d'improvisation que Chick Webb met en place dans sa musique ouvrent des portes aux danseurs pour qu'ils puissent, eux aussi, improviser. En outre, il évoque la stratégie chorégraphique de questions-réponses entre danseurs et musiciens, comme une forme de dialogue artistique. Le cadre de cette étude ne permettra malheureusement pas de confirmer cet aspect, mais d'autres travaux comme celui de Wells (2014), d'Abdoulaev (2014) et de Strickland (2014) confirment cette connexion entre musiciens swing et danseurs de *lindy-hop,* à l'époque comme de nos jours. Ainsi, le parallèle que propose Wells est intéressant, puisqu'il renforce le concept d'improvisation comme étant un enjeu fondamental dans le *lindy-hop*, qu'il soit d'ailleurs « presentationnal » ou « participatory », comme nous l'avons observé précédemment. Force est de

[31] Judith Pritchett (2011) indique que les Whitey's mélangeaient souvent l'improvisation, à une part chorégraphique dans les vidéo-clips ciblés. L'improvisation résiderait dans les passages en *spotlight*, couple par couple et la part chorégraphique dans les ensembles finaux. Elle mentionne, d'ailleurs, que dans *Keep Punching*, c'est la première fois que les danseurs improvisaient complètement, n'ayant pas de partie commune en conclusion de ce vidéo-clip. L'auteure mentionne en revanche qu'*Hellzapoppin*' et *Hot Chocolate* ont été intégralement chorégraphiés par Frankie Manning.

[32] Chick Webb est un batteur et chef d'orchestre afro-américain. Lui et son orchestre ont été de nombreuses années le groupe résident du Savoy Ballroom. Ils y ont donc joué à de multiples reprises (Wells, 2014).

constater que la place de l'improvisation, même dans un contexte de représentation anticipée, occupe une place majeure dans le *lindy-hop*. Le fait d'improviser serait induit par la musique de style swing et son fonctionnement propre, établi sur cette approche.
Nous avons toutefois observé une évolution de la place de l'improvisation au fil des vidéo-clips ciblés, nous permettant ainsi de dégager une structure globale des diverses évolutions, sous un aspect chronologique.

5.1.2.3 Une structure évolutive

Une vision plus globale de la collecte a permis de dégager deux phases distinctes dans l'évolution des vidéo-clips ciblés, avec un point de transition qui démarquerait ces deux périodes. En effet, une première phase lierait les trois premiers vidéo-clips créés selon un ordre chronologique (*A Day At The Races, Manhattan Merry Go Round* et *Radio City Revels*) et serait notamment marquée par l'importance du facteur stylistique. Ainsi, chaque danseur (parfois en tant que couple, parfois en tant qu'individu) se démarque par une posture qui lui est propre. Cette posture singulière peut se traduire par une manière personnelle d'interpréter les pas de danse, tant techniquement qu'émotionnellement. Mais elle peut se traduire également par le type de connexion à son partenaire ou bien tout simplement par l'énergie déployée. Cette phase serait aussi marquée par la prédominance de l'improvisation, les *spotlights* étant spontanés, et la place laissée aux figures au sol, se rapprochant ainsi du fonctionnement établi dans les salles de bal et de sa configuration dite « sociale ».

Il y aurait ensuite un point de transition avec le vidéo-clip *Keep Punching*, qui amorcerait une transition esthétique avec l'augmentation du nombre d'acrobaties

et de *tricks* (cf. Lexique), au détriment des figures au sol[33]. C'est aussi la première fois qu'il n'y a pas d'ensemble chorégraphique final, provoquant un changement dans la structure de représentation. Cette structure était jusqu'alors identique dans les premiers vidéo-clips : composée d'un passage en *spotlight* de chaque couple, suivie de l'exécution d'une partie commune. C'est donc une ouverture vers un nouveau système possible d'agencement des performances, que nous observerons dans la seconde phase (cf. Chapitre V 3.1).

Enfin pour terminer, examinons les deux derniers clips *Hellzapoppin'* et *Hot Chocolate* qui reprennent tous les deux la même chorégraphie de manière sensiblement différente : on observe quelques changements mineurs dans le choix du vocabulaire au sol et acrobatique dans les *spotlights* de Willa Mae Ricker et Al Minns; mais aussi celui d'Ann Johnson et Frankie Manning. Toutefois, le tempo est radicalement différent entre les deux tournages. La stylistique fait alors place à une esthétique de groupe, permise par l'unisson que proposent les danseurs d'un point de vue postural et chorégraphique. Nous reviendrons sur cet aspect (cf. Chapitre V 2), en évoquant une « esthétique de l'informelle ». Cette seconde phase comprend aussi une révolution technique et esthétique avec la place prépondérante que prennent les acrobaties dans ces deux derniers vidéo-clips. Cette « révolution » acrobatique (cf. Chapitre V 5.3), transforme alors le statut des danseurs en athlètes, qui réalisent de réelles prouesses corporelles en matière d'acrobaties, mais aussi en matière d'agilité, dans *Hellzapoppin'* notamment, où le tempo de 310 bpm, soit une vitesse extrême, complexifie l'exécution des formes et des figures pour les danseurs et les forces à redoubler d'efforts pour maintenir leur rebond sur la pulsation musicale.

Il va s'agir par la suite de développer les aspects évolutifs mentionnés ci-dessus (cf. Chapitre V 5.1.2.1; 5.1.2.2), mais il semblait important, en amont, de porter

[33] C'est la première fois dans *Keep Punching* qu'il y a des *spotlights* où il y a davantage d'acrobaties que de figures au sol, comme avec le passage de Frankie Manning et Lucille Middleton.

un regard global sur la collecte des données afin de pouvoir laisser émerger un constat général qui rend compte de la place de l'évolution dans la danse des Whitey's Lindy Hoppers. Une évolution constante générée par le goût de créer, de se dépasser, de préciser le matériel, de toujours chercher à créer du nouveau vocabulaire, souvent plus athlétique où les danseurs prennent davantage de risque.

Le *lindy-hop* des Whitey's se démarque alors comme une recherche exploratoire, où le prisme expérientiel est une méthode d'apprentissage et éventuellement un moyen pour structurer le style de danse. Nous avions observé que le fait d'être dans l'action, dans « le faire », leur permettait de développer le langage chorégraphique; tandis que le fait de répéter permettait de le consolider. C'est en explorant que la créativité est stimulée. Et l'improvisation mène à cette stimulation : les danseurs passent des après-midi au Savoy Ballroom à répéter du matériel, à se le montrer, à créer des séquences chorégraphiques, à pratiquer leurs acrobaties ou tout simplement à danser socialement (Millmann, Manning, 2007). Le soir aussi, les danseurs pratiquaient sur les pistes de bal leur danse « sociale » et continuaient d'apprendre dans cette configuration, grâce à l'exploration spontanée et physique de la connexion ou bien en observant les autres danseurs. Frankie Manning indique dans son livre (Millmann, Manning, 2007) qu'à ses débuts au Savoy Ballroom, il allait observer les meilleurs danseurs à un bout de la salle et revenait expliquer ce qu'il avait vu à ses amis, à l'autre extrémité du plancher. Ensemble, ils essayaient alors de reproduire les figures sur les indications de Frankie. L'improvisation a donc une place de choix dans cette méthode évolutive, puisqu'elle permet d'être en recherche de nouveauté, pour finalement nourrir cet enjeu de créativité constante.

Toutefois, bien que les notions de création et d'improvisation soient au centre de la pratique des Whitey's Lindy Hoppers dans les vidéo-clips ciblés, nous avons pu observer deux aspects récurrents qui semblent ainsi agir comme des points d'ancrage au principe d'évolution, établi ci-dessus.

5.1.3 La constance de certains résultats

Nous avons noté en effet que, le rebond et le *swing-out* (respectivement relatifs aux catégories « appuis, dialogue gravitaire, posture » et « formes et figures » dans nos grilles d'analyse), se sont révélés être de véritables points d'ancrage du style. Cette récurrence semble ainsi indiquer que de ces deux éléments pourraient être caractéristiques fondamentales du *lindy-hop.*

5.1.3.1 Rebond

Dans le lexique, le rebond, ou *bounce*, est défini comme une « pulsation de la musique, illustrée corporellement par les danseurs grâce à un plié (ou un repoussé selon les époques) des jambes dans le sol (ou du sol, si repoussé). Cette pulsation peut se diffuser à travers tout le corps et résonner jusque dans la cage thoracique, selon les danseurs ». Il s'agit donc d'une illustration corporelle rythmique de la pulsation de la musique. Si l'analyse de la rythmicité et de la musicalité ont été mises de côté au moment de la collecte de données (cf. Chapitre IV. 4.1), il semble tout de même qu'une conscience rythmique de groupe se dégage dans les vidéo-clips ciblés.

Nous avons pu observer dans la collecte de données que les rebonds variaient beaucoup d'un danseur à l'autre : tandis que certains sont très vigoureux dans le travail du repoussé du sol[34] grâce à un engagement tonique des muscles de la jambe et de la cuisse; d'autres se repoussent de façon moins tonique, en décollant à peine le talon du sol. Certains danseurs omettent aussi certaines pulsations, ce

[34] Pour reprendre les verbes fondateurs d'Hubert Godard (1990 b), on emploierait dans ce cas « se repousser » du sol, en opposition à « aller vers » le sol. Il est intéressant de remarquer qu'aujourd'hui l'esthétique du *lindy-hop* invite à « aller vers » le sol sur les temps pairs, soit les temps forts de la musique, de façon plus marquée, créant parfois une irrégularité dans le rebond. La vitesse est néanmoins à prendre en compte dans l'observation de ce critère, puisqu'un tempo très rapide invite de fait, le danseur à homogénéiser son rebond, n'ayant plus le temps de s'attarder sur les temps forts.

qui crée un rebond irrégulier. Cependant, malgré ces différences d'exécution, on retrouve le travail de rebond dans les 6 vidéo-clips étudiés lorsqu'il s'agit d'effectuer des figures au sol. En plus d'être omniprésent, le tempo d'exécution du rebond semble être le même pour les danseurs, qui rebondissent ensemble sur une pulsation similaire. Ainsi, la danse et la musique sont-elles liées grâce à cet aspect technique, qui les fait résonner à l'unisson. Ce lien musique et danse apparaît alors comme prépondérant dans le *lindy-hop* puisque, même dans le cadre d'une étude orientée vers des critères d'identification spécifique comme la nôtre, la relation à la musique émerge. Plusieurs études ont été réalisées autour de la musique swing et sa connexion avec le *lindy-hop*. Dans sa thèse, Abdoulaev (2014) confirme l'importance du style swing dans la réalisation de la danse :

> « Ferguson specifically emphasized the primacy of the beat in the soundtrack of the Savoy, suggesting that rhythm, especially polyrhythm, defines both a good dancer and a good song (…) connection between the polyrhythmic nature of swing and that of the Lindy Hop (…) It follows that rhythm was the primary musical element guiding the performances at the Savoy and, ultimately, served as a backbone for its dances » (Abdoulaev, 2014. p. 172).

L'auteur valide ici la forte connexion entre la pulsation rythmique donnée par les musiciens swing, notamment la section rythmique, et le *lindy-hop*. Nous pouvons donc attester de la corrélation entre le rebond et la pulsation rythmique et l'identifier comme un lien fondateur de la danse, « a backbone for its dances ».

Il est important de préciser ici que nous aurions pu aller chercher plus loin les rythmiques spécifiques du *lindy-hop*. Si le rebond physique des danseurs est en accordé avec la pulsation de la musique, il existe des rythmiques plus complexes, tel que le *triple step* (cf. Lexique), qui subdivise deux pulsations musicales en trois pas dansés. « The most fundamental element of the Lindy Hop is the 'triple-step' footwork, which controls the majority of concepts and techniques hierarchically placed above it in terms of complexity and breadth » (Abdoulaev, 2014. p. 210). Cette citation s'inscrit dans un mémoire qui porte sur la musique

swing au Savoy. L'assertion du *triple step* comme étant l'élément le plus fondamental de la danse, fait donc référence au rapport que la musique entretient avec la danse. Bien que ce lien semble prépondérant dans le cadre de cette étude, nous n'irons pas chercher de corrélations plus précises entre les rythmiques musicales et dansées en raison de la post-synchronisation établie sur les vidéo-clips ciblés; mais aussi, à cause des discours de certains pionniers du *lindy-hop* qui nous amènent à penser que les Whitey's Lindy Hoppers n'ont pas eu, à cette période, le réflexe de disséquer consciemment la musique et d'adapter leur pas à un découpage fixe. Frankie explique au moment du « renouveau swing » :

> « I had never counted how many beats they were in a step. I'd never thought about whether the lindy is made up of eight-eight-count and six-count steps, which it is. It's not that you decide how many counts a step should be. Some steps are just naturally one or the others » (Manning, Millmann, 2007. p. 230).

Il semblerait ainsi peu probant de créer, dans le cadre de cette étude, une partition rythmique pour la danse, modalité qui ne semble pas être révélatrice de la démarche des danseurs pionniers. En revanche, le fait que Frankie parle d'un ordre naturel que l'on ne peut décider, nous encourage à observer la danse des Whitey's Lindy Hoppers dans sa globalité et à tenter de retranscrire le naturel dont ils ont fait preuve pour inspirer le *lindy-hop* de la musique swing.

Avant de conclure sur le rebond, il est important de mentionner le lien qu'a ce dernier avec les acrobaties. En effet, si dans la danse au sol le rebond est présent, il est souvent absent ou du moins modifié dans les acrobaties. L'analyse des données a permis d'observer que le rebond s'arrête tout le temps chez les porteurs afin de pouvoir créer une stabilité nécessaire à la réalisation sécuritaire de l'acrobatie. Les voltigeurs, eux aussi, modifient la régularité du rebond pour prendre appel avant de sauter ou de se déséquilibrer. Une technique est donc mise en place pour la réalisation des acrobaties adoptée unanimement par le groupe. Bien que nous ne puissions démontrer la relation exacte entre musique et acrobaties dans ce cadre, la revue de littérature révèle que les acrobaties arrivent

généralement lors des *punchs* musicaux (cf. Lexique). C'est une corrélation permettant d'ajuster le degré d'intensité de la danse à celui de la musique. Le défi est alors de repartir sur le tempo, en simultanéité avec la musique :

> « [...] Groups of dancers tossing each other around with that appeared to be the fatal abandon. To the uninitiated it looked mass suicide. And yet, no matter how high a dancer soared, he hit the deck right on the beat and swung along into the next step. These were teams of newly professional Lindy Hoppers » (Stearns, 1994. p. 328).

Stearns, en mentionnant ce nouveau type d'équipe de danseurs professionnels, fait référence à la génération des Whitey's Lindy Hoppers. L'auteur souligne alors l'importance qu'avaient ces derniers à revenir sur la pulsation après une acrobatie. Il y a donc une constance rythmique corporelle, à la fois dans la danse au sol, mais aussi dans le travail acrobatique qui relie la musique à la danse. Ce lien entre musique swing et *lindy-hop*, constant dans la collecte de donnée, grâce au travail du rebond, s'impose comme une caractéristique technique fondamentale du *lindy-hop*.

Maintenant que nous avons établi cette première caractéristique, abordons l'interprétation possible de la signification du *swing-out*, figure singulière et omniprésente dans la collecte de données.

5.1.3.2 *Swing-out*

La seconde récurrence de la collecte s'inscrit dans la catégorie « formes et figures » et se réfère à un critère stylistique, qui éventuellement va s'affirmer comme étant de l'ordre de l'esthétique. Fait établi dans le chapitre précédent, le *swing-out* s'est imposé comme une figure omniprésente dans les différents *spotlights* dansés par les Whitey's (par opposition à certaines figures qui ont connu des périodes de popularité, suivies de périodes d'oubli). En effet, la création de formes et de figures est un enjeu majeur dans le *lindy-hop*. Ce style de danse est basé sur une improvisation à partir des concepts de « *leading and following* », soit le fait de suggérer, grâce à la connexion un certain type de

rythme, d'énergie et une direction du mouvement, permettant à l'interprète de suivre ces indications et d'y répondre corporellement.

À l'époque des Whitey's Lindy Hoppers, les figures étaient moins circonscrites qu'elles le sont aujourd'hui (cf. Chapitre I 1.3), dans la mesure où ces derniers étaient en train d'élaborer la banque de mouvements que nous connaissons. Le contexte de création se faisait donc par le biais de l'improvisation, puis de la répétition. Si la figure était acceptée par le groupe, elle pouvait perdurer et être réutilisée. Dans les vidéo-clips particulièrement, nous avons accès à une succession de figures, aujourd'hui très codifiées, mais qui à l'époque étaient en cours d'élaboration. Le principe de « tendances » pouvait alors transformer une figure en forme stylistique, en critère esthétique, si elle était adoptée par tous. C'est le cas du *swing-out,* où il semblerait que tous les Whitey's Lindy Hoppers se soient accordés pour intégrer cette même figure dans leur vocabulaire.
La figure s'est alors imposée comme un patrimoine commun, qui encore aujourd'hui, résonne dans toutes les communautés de *lindy-hop* au monde (A. Trudeau. Communication personnelle. Février 2020).

5.1.3.2.1 Le *swing-out* : une affirmation esthétique dans une culture de personnalisation du style

Le fait que le *swing-out* se soit imposé dans ces vidéo-clips et que ces derniers se démarquent comme des archives « populaires » de l'histoire du *lindy-hop*, a peut-être favorisé la pratique de ladite figure et encouragé son statut emblématique. D'autres figures ont été dansées à plusieurs reprises dans ces vidéo-clips[35] et elles s'imposent aujourd'hui aussi comme faisant partie du patrimoine de cette danse. Pourtant, le *swing-out* a une place à part dans le *lindy-hop* contemporain,

[35] C'est le cas du *circle* (cf. Lexique) notamment puisqu'il est dansé dans les 6 vidéo-clips. D'autres figures sont également populaires, telles que le *tuck turn*, les *drags* ou les *under-arms* (cf. Lexique).

sûrement parce qu'il avait déjà une place exceptionnelle dans les vidéo-clips étudiés.

Ce statut est d'autant plus particulier quand on constate à travers la revue de littérature la place de la stylistique dans les figures. « Shorty » George Snowden dit par exemple : « Anything you could create was good for the Lindy. Everybody has to do the basic step but after that it's everybody for himself. In the break-away, you tried to do all kinds of things » (Stearns in Heinilä, 2016. p. 523). Ici, on retrouve la place de l'improvisation, mais aussi le fait que les figures soient enrichies d'une stylistique personnelle, « it's everybody for himself ». Cette attitude renvoie au concept de vocabulaire « identitaire » ou « personnel », « à soi », que nous évoquions précédemment (cf. Chapitre IV 4.4.1).

Plusieurs retranscriptions orales et écrites témoignent du fait que les danseurs se démarquaient souvent grâce à leurs figures de facture personnelle :

> « The dancers' nick names were taken from their steps. There was Snookie Beasley's famous « lock step » (…). There was Long George (Greenwich), who, because of his long legs, did his Charleston Split. Of course there was Stompin' Billy (…) » (Miller, Jensen, 1996. p. 101).

À l'inverse, certaines figures ou pas sont éponymes de leur créateur : c'est le cas, par exemple, du pas de *solo jazz* appelé le « *Shorty George* », du surnom de George Snowden. D'autres figures encore sont réservées à leur créateur parce qu'eux seuls savent les exécuter correctement. Frankie Manning, par exemple, parle du *snatch* (cf. Lexique) qu'il a essayé d'apprendre aux autres membres de la troupe, mais « ça ne paraissait jamais sortir exactement comme il fallait » (Manning, Millmann, 2007. p. 232). Il y a donc une certaine envie et peut-être même une certaine fierté à inventer du vocabulaire à soi, puisqu'il permet de se démarquer des autres et de se créer une notoriété.

Stearns corrobore ce point en mentionnant une exclusivité stylistique, propre aux danseurs les plus avancés du Savoy Ballroom. « An iron-cloud law existed among

the Savoy elite: Nobody was permitted to copy anybody else's steps exactly » (1994. p. 322). Ainsi, si certains éléments d'une figure pouvaient être repris et transformés, la figure propre ne pouvait être empruntée à moins que le créateur décide de l'enseigner lui-même. Il semblait donc y avoir, à cette époque, une interdiction de plagier les formes exactes à cette époque, dans la communauté.

Remarquons que ce discours est nuancé par Frankie Manning (Manning, Millmann, 2007) qui mentionne son habileté à copier de façon très précise le style de Shorty et Leroy. Or, l'auteur ne fait pas référence à un élément de vocabulaire, mais bien à un (ou plusieurs) élément(s) stylistique(s), sans préciser toutefois la nature de ces composantes. Pourtant, Frankie Manning ne semble pas vouloir se satisfaire du fait de copier. Il exprime son regret : « nobody ever said, « You dance like Frankie » » (Manning, Millmann, 2007. p. 80). C'est pourquoi il se met en quête d'éléments singuliers qui lui permettront de créer son propre style (cf. Chapitre V 5.2.2.2).

S'il semble important de développer son propre matériel et son propre style (puisqu'il conforte en quelque sorte sa position de danseur avancé), peu de figures dans la collecte de données entrent dans cette catégorie « personnelle ». Si Manning reproduit un *under-arm* à l'épaule [36](cf. Lexique) dans *Keep Punching* et *Hot Chocolate* et que personne d'autre ne semble le reproduire dans les autres vidéo-clips, George Greenidge répète des *fight kicks* (cf. Lexique) dans *A Day At the Race*set *Radio City Revels,* qui seront repris par Al Minns dans *Hellzapoppin'*. Le concept de figures identitaires semble alors anecdotique dans le contexte étudié. En effet, nous n'avons pas vraiment accès à une banque de vocabulaire qui correspondrait spécifiquement à chaque danseur et l'exemple du *under-arm* à l'épaule est peu présent parmi la liste de figures recensées dans les vidéo-clips ciblés.

[36] Aujourd'hui, cette figure est communément appelée *Frankie's under-arm.*

La revue de littérature nous renseigne alors sur la nature des pratiques des Whitey's Lindy Hoppers, qui se faisaient en groupe, de jour, au Savoy Ballroom. Les figures se transmettaient plus facilement au sein du groupe, ce qui expliquerait pourquoi dans les vidéo-clips il y a, non seulement moins de diversité, mais aussi moins de figures identitaires. En effet, Frankie Manning explique que lorsqu'il a commencé à faire partie des Whitey's, il a trouvé la situation pratique, car il pouvait demander aux danseurs expérimentés de lui montrer des figures, « c'était beaucoup mieux que de voler {le matériel} » renchérit-il (Manning, Millmann, 2007. p. 98).

Ainsi, il semblerait que la stylistique des danseurs pourrait être plus affirmée dans un contexte de danse sociale, versus le contexte de vidéo-clips que nous étudions. Dans le cadre de cette recherche, les danseurs ont l'habitude de pratiquer ensemble et donc de s'échanger les figures. Ils dansent également dans un contexte de représentation où, bien que la pratique sociale-improvisée ait conservé une place de choix, les séquences chorégraphiques sont imposées par une personne[37] et ne révèlent pas forcément l'identité du groupe. Pourtant, malgré ce contexte peu propice à l'expansion de la stylistique lors de la création de figures, seul le *swing-out* a su s'imposer comme une tradition esthétique, qui fait écho à un patrimoine commun de la danse, grâce à son statut omniprésent unique.
Ainsi, le contexte influence certainement la façon de danser le *lindy-hop* et ne favorise pas à favoriser l'affirmation de la stylistique de chaque danseur pour créer des figures. Cela n'exclut pas cependant que les danseurs aient un style personnel lorsqu'ils exécutent ces figures. Nous allons y revenir juste après avec l'analyse des évolutions de la posture et des acrobaties.

[37] On sait qu'*Hellzapoppin',* séquence entièrement chorégraphiée, a été créée par Frankie Manning (Manning, Millmann, 2007).

5.2 L'évolution de la posture corporelle

La collecte de données a révélé une évolution de la posture corporelle des danseurs entre le premier et le dernier vidéo-clip, sur les trois constantes d'observation : esthétique, stylistique et technique. Nous allons observer chaque constante et contextualiser leur évolution, afin de déterminer si certains critères s'imposent comme des caractéristiques de la danse des Whitey's, à travers les vidéo-clips ciblés.

5.2.1 Mise en contexte : un héritage esthétique

Le *lindy-hop*, style de danse afro-américain, a été nourri par divers facteurs culturels, tant africain, américain, qu'européen (Stearns, 1944). En effet, si plusieurs aspects du style relèvent d'un héritage des traditions africaines, comme l'aspect percussif de la danse (Glass, 1999), ou bien la relation particulière au « ring shout or circle dance » (Stearns, 1994. p. 13) par exemple, d'autres sont issus des mœurs européennes et par extension américaines. En effet, pendant l'esclavage des personnes noires aux États-Unis, les Africains, nouvellement afro-américains, se sont vus contraints d'adopter certains aspects des danses américaines que leur imposaient les esclavagistes. C'est le cas de la configuration de couple, c'est-à-dire le fait de danser à deux. Or, cette forme de danse est issue de la tradition américaine, elle-même empruntée aux Européens (Stearns, 1994). Selon l'auteur, en Afrique « dancing in the European fashion with one arm around your partner's waist was considered obscene » (p. 12). Il ne semblait donc pas y avoir de « touché » dans les rites de danse africains, mais plutôt une célébration de l'individu et du communautaire, voire du sacré grâce à la configuration en cercle, évoquée précédemment (Thompson, 2014). Cette configuration de couple s'inscrit donc comme une nouveauté culturelle pour les Afro-Américains.

Au début des années 1920, le *charleston* est très populaire à Harlem et semble influencer le développement du *lindy-hop*, à ses débuts. « Overall, it seems that the Charleston was part of the Harlem entertainment scene, at least between 1923 and 1928, where theaters and ballrooms are concerned » (Heinilä, 2016. p. 107). Non seulement le *charleston* est présent à Harlem, dans de nombreux lieux de divertissements, mais son influence semble aussi permettre au *lindy-hop* de prendre son essor. « The transition of charleston into Lindy Hop may likely be attributed to the growing popularity of the charleston throughout the height of the 1920s » (Abdoulaev, 2014. p. 189). Il semblerait que les deux styles de danse se soient côtoyés au moment de la genèse du *lindy-hop* et ils se sont sans doute influencés.

Il est intéressant de constater alors que le *charleston* en couple est déjà une évolution des danses de bal européennes. Heinilä (2016) cite l'historienne Sally Sommer :

> « The Charleston, which was a dance craze between 1923 and 1926, liberated American social dance forms from European styles, by stressing more the lower body movements, especially using the legs, when compared to the European ballroom styles, which had an emphasis on upper body movements » (Sommer in Heinilä, 2016. p. 16).

L'auteure évoque les jeux de jambes que les danseurs de *charleston* pratiquaient, nouveauté par rapport aux danses européennes qui mettaient l'accent sur le haut du corps. Si le travail du bas du corps et notamment des jambes devient caractéristique de l'esthétique du *charleston*, le haut du corps semble être sollicité également, mais d'une façon différente des danses de bal.

Dinerstein (2003) parle d'un « undulating torso », spécifique au *charleston*, inscrit dans une volonté d'utiliser son corps de façon plus globale, sans le segmenter.

> « The Charleston became a hallmark of the Jazz Age, and its emphasis on the undulating torso and the lower body continued the American rebellion against the erect, rigid torso of European Ballet and folk dance, suggesting

> a cultural desire for torsion, dynamic movement, and whole-body movement » (Dinerstein, 2003. p. 254).

Le *charleston* cherche donc à s'émanciper des traditions européennes en essayant d'investir le corps plus globalement et en redonnant de la mobilité à certaines régions corporelles rigidifiées dans les danses de bal européennes. Pourtant, bien que ce « désir culturel » ait lieu, on remarque qu'un certain héritage, de la tenue de l'axe corporel, s'est transmis entre les danses de bal et le *charleston* : la posture verticale est prépondérante dans ce nouveau style de danse en couple.

Il est intéressant de noter en effet que la verticalité, suggérée par « the erect torso », ne semble pas remise en cause dans la pratique du *charleston.* Bien que le travail du tronc implique plus d'ondulation (Dinerstein, 2003), l'axe vertical, qui exige un alignement des trois volumes (tête, cage thoracique et bassin) reste inscrit dans l'esthétique du style. Dans le *charleston* en couple[38], on observe des corps dansants, organisés autour d'un axe central et vertical, duquel ils ne dérogent pas vraiment, tout simplement parce que la proximité des corps ne permet pas de s'incliner. En effet, le *charleston* en couple se pratiquait en « position fermée » (cf. Lexique), soit les deux partenaires dans les bras l'un de l'autre, proches, presque collés. Ainsi, adopter une posture moins verticale, le buste incliné en avant par exemple, induirait de se déposer sur son partenaire, éventuellement de partager du poids, position qui ne semble pas s'appliquer au *charleston.*

« According to Frankie, the lindy developed out the three social dances that were done in Harlem in the late 1920s: the charleston, the collegiate and the breakaway » (Manning, Millmann, 2007. p. 45). Ainsi, le *lindy-hop* trouverait ses racines dans ces trois types de danses. On retrouve, en effet : le vocabulaire du *charleston* et sa posture, mais aussi les jeux de pieds caractéristiques du style

[38] Confère la scène de danse dans le film *After Seben*, datant de 1929, ayant notamment comme danseurs Shorty George Snowden et Mattie Purnell. Danseurs pionniers du style *lindy-hop* (Heinilä, 2016).

collegiate et la séparation des partenaires, habitude du *breakaway* (Manning, Millmannn, 2007. p. 46/47). Le *breakaway*, semblable au *lindy-hop* selon Frankie Manning au début de son apprentissage[39], mettait l'accent sur la possibilité de s'éloigner en « position ouverte » (cf. lexique). « To break away », signifiant se séparer ou s'éloigner en français. Stearns ajoute une touche contextuelle en définissant le *lindy-hop* comme une danse afro-américaine inspirée par l'Afrique et ses pratiques ancestrales : « The breakaway is a time-honored method to eliminating the European custom of dancing in couples, and returning to dancing - the universal way of dancing, for example, in Africa » (Stearns, 1994. p. 234) qui remet en cause la contrainte de la verticalité.

Comme évoqué précédemment (cf. Chapitre V 5.1.1), la première génération de *lindy-hoppers* aurait été incarnée par l'artiste « Shorty » George Snowden et sa troupe. Ce n'est qu'entre 1934 et 1943, que les Whitey's se seraient davantage imposés (Heinilä, 2016). Ainsi, dans *After Seben* (1929), on observe « Shorty » et sa partenaire Mattie Purnell danser les premiers pas du *lindy-hop* en vidéo. On y voit alors la position très fermée et les jeux de jambes propres au *collegiate,* le vocabulaire *charleston* avec les *touch step* d'avant en arrière ainsi que les *cartweels* (cf. Lexique), mais surtout la séparation du couple en position ouverte, propre au *breakaway*.

Les deux danseurs se tiennent dans une posture verticale. Leurs bassins sont au-dessus des pieds. La cage, elle, est globalement empilée sur l'axe vertical, même si les épaules des danseurs roulent légèrement vers l'avant sur le plan sagittal[40]. Lorsqu'ils se séparent en position ouverte, ils conservent un axe vertical assumé. Ce type de posture est décrite par Frankie comme étant *up,* ou haute en français,

[39] Frankie indique que selon lui, au début de sa pratique, le *breakaway* et le *lindy-hop* étaient tout à fait la même chose. Il modifie alors sa sémantique en allant danser au Renaissance Ballroom « At the Renaissance, people actually called the dance everybody was doing the *lindy-hop*, not the breakaway, and I started calling it too » (Millmann, Manning, 2007. p. 48).

[40] Le plan sagittal est aussi appelé plan de la roue par Rudolf Von Laban. Il s'agit du plan perpendiculaire au plan de face (ou plan frontal). Le plan sagittal est symbolisé avec l'action de marcher (Tremblay, 2009).

versus une posture *down*, ou basse. « So we moved from Shorty Snowden « up here», to Frankie Manning « down here. » But most of the older dancers (…) were so used to dancing straight up the they never changed » (Manning, Millmann, 2007. p. 81). L'auteur évoque ici une évolution entre les générations, de redressé à penché, ce que nous avons pu observer lors de la collecte de données.
Cette mise en contexte des débuts du *lindy-hop* permet de porter un regard plus aiguisé sur cette étude. Nous allons utiliser ce contexte, identifié comme un héritage esthétique, pour analyser l'évolution posturale dans les données de la collecte.

5.2.2 Vertical et horizontal : de la stylistique, à l'esthétique

5.2.2.1 Choix posturaux spécifiques au rôle d'interprète

La collecte a permis de mettre en lumière un aspect intéressant : la différence de posture corporelle entre les hommes (guides dans notre sélection de vidéo-clips) et les femmes (interprètes dans ce contexte). Ce clivage des rôles et des sexes crée une double esthétique. Serait-il alors pertinent de parler d'esthétique féminine ou masculine? Le genre influence-t-il les caractéristiques des rôles de chacun des partenaires? Il serait intéressant de soulever ces enjeux dans une recherche subsidiaire, ayant une approche sociologique.

Nous remarquons que, lorsqu'elles se déplacent dans l'espace, les femmes utilisent leur corps dans sa globalité, en déplaçant les trois volumes (tête, cage, bassin) à parts égales. Il s'agit donc d'une utilisation globale du corps et non segmentée. Nous avions d'ailleurs observé (cf. Chapitre IV 2.1) que l'engagement du centre de gravité G permettait souvent le maintien tonique global et que celles qui observaient le plus de stabilité dans cette région corporelle se déplaçaient plus aisément. Rappelons que la collecte des données a souligné quelques exceptions posturales, mais dans la plupart des cas les femmes adoptent une posture verticale,

sur place et en déplacement, de manière constante. Même dans les vidéo-clips à tempi rapides, quand les guides allongent leur posture et accélèrent, les danseuses parviennent à maintenir un certain axe malgré la rapidité des déplacements. On l'observe notamment dans les captures d'écran N° 7 et 8 de l'Annexe E, où, bien que le bassin recule afin de créer le *stretch* (cf. Lexique) la tête, la cage et les pieds de Lucille et Willa Mae sont parfaitement alignés. La tradition historique du *charleston* résonne ainsi dans les corps de ces danseuses. Ces dernières, qui ont conservé les choix posturaux propres à ce style de danse populaire au début des années 1920, s'inscrivent dans une tradition esthétique connue. Cette tradition esthétique renseigne sur le concept de pivot et la notion de contrepoids, sur lesquels nous reviendrons (cf. Chapitre V 2.3) afin de proposer une justification des choix posturaux des interprètes.

Avant d'analyser l'évolution posturale des guides, rappelons rapidement que les limites de notre cadre de recherche s'appliquent aux danseuses afro-américaines des Whitey's Lindy Hoppers, présentes dans les vidéo-clips ciblés. Or, un autre courant de *lindy-hop* a vu le jour dans les années 1930 sur la côte ouest des États-Unis, grâce, entre autres, à la venue des Whitey's dans les studios hollywoodiens pour filmer ces clips (White, 2009). Les danseuses, étaient également très verticales, mais avec un haut du corps plutôt fixe, mettant en exergue le travail des hanches grâce aux *swivells* (cf. Lexique). Il s'agit là d'une interprétation de la posture verticale, par un autre type de population, soit les danseuses blanches de la côte ouest des États-Unis, qui aurait été intéressant à comparer si le cadre de notre étude le permettait, afin de pouvoir établir les influences sur le *lindy-hop* contemporain.

5.2.2.2 Choix posturaux spécifiques au rôle de guide

Entre la première et la dernière vidéo, nous avons pu observer que les hommes passaient d'un axe vertical à un axe quasi horizontal. Il est intéressant de noter toutefois que certains danseurs inclinaient déjà leur buste vers l'avant pour s'adapter à la taille de leur partenaire comme George Greenidge, par exemple

dans *A Day At the Races*. Pourtant, son bassin reste au-dessus de ses jambes sur un axe vertical, en angle droit. Cette nouvelle posture, qui apparaît au fil des vidéo-clips analysés, invite les danseurs à créer avec leur corps une diagonale, entre le sommet du crâne et le talon de la jambe qui effectue le *back step* (cf. Lexique). Cette diagonale peut même parfois former une ligne corporelle horizontale, proche de la planche[41]. Il semble intéressant alors de constater que Frankie Manning (Manning, Millmann, 2007) justifie ce choix postural par deux aspects majeurs : la transformation musicale qui était en train de se produire au début des années 1930 [42]et le besoin de développer son propre style. L'esthétique de cette nouvelle posture le séduit au point qu'il commence à l'appliquer systématiquement à sa danse :

> « What I did was I took a little bit of shorty and a little it of Leroy and created my own style. I did the same steps they were doing, but I started dancing my body at the waist and stretching out their movements to make it too more exciting. (…) I think another part of what inspired me to dance this way had to do with my other telling me I was too stiff. (…) Soon, I was racing almost horizontal to the ground - way down in here-and I had the idea to extend my leg in the back for better balance. (…) Folks started to say, « Man, you look like you're flying! » And I said to myself « Yeah that's exactly the way I want to look like, I'm flying» » (Manning, Millmann, 2007. p. 80/81).

Les choix posturaux de Frankie évoluent clairement : il est en train de faire émerger, à ce moment, sa stylistique. Un style qu'il qualifie de plus aérien et de plus musical et qui semble lui correspondre sous ces aspects.

Ce choix stylistique sera néanmoins adopté rapidement par d'autres danseurs. « Pretty soon, the guys who joined the hoppers when I did, Billy Ricker and George Greenidge, (…) picked up on it. Even William Downes and Leon James

---

[41] Confère l'Annexe E avec les captures d'écran des postures de Frankie Manning et William Downes dans *Hellzapoppin'*.

[42] Parlant de son choix de changement postural « I use my body to express what I was hearing in the music, which was changing over from a more up-and-down rhythm of the '20s to this real smooth type of swing » (Manning, Millmann, 2007. p. 80/81).

adopted that style » (Manning, Millmann, 2007. p. 81). Une espèce de mimétisme postural s'installe alors, plus ou moins consciemment, dans le groupe de danseurs masculins des Whitey's. En effet, Billy, William, Leon et George, danseurs de ladite troupe du Savoy Ballroom ont tous participé aux vidéo-clips sélectionnés. La « tendance » dans l'exécution des formes et les figures s'homogénéise ainsi pour créer une stylistique propre aux danseurs masculins de la troupe.

Cette nouvelle posture corporelle devient donc une caractéristique stylistique des guides des Whitey's qui se transmet aux futures générations de danseurs et qui les influencera indubitablement. « This was the point at which a lot of the younger dancers started dancing like we do today » (Manning, Millmann, 2007. p. 81). Frankie Manning mentionne ici l'ampleur de cette révolution stylistique.

Ainsi, l'apport stylistique de Frankie Manning devient une esthétique de groupe, pour sa génération et les générations futures de guides. Il est intéressant de constater que la place de la transmission par imitation côtoie le concept d'évolution que nous avons évoqué précédemment (cf. Chapitre V 5.1.2.3). Si certains aspects du *lindy-hop* sont en constante évolution, d'autres, bien qu'inspirés par la créativité des danseurs, traversent les générations. C'est le cas de la « posture athlétique »[43] qui est aujourd'hui encore largement enseignée dans les écoles de *lindy-hop*. De façon assez étonnante, elle est souvent, de nos jours, enseignée pour les deux rôles. Les étudiants sont souvent invités à prendre cette posture plus assise, mais pas toujours allongée, qu'ils soient guides ou interprètes. Il y a donc une sorte de distorsion de cet élément esthétique, entre la façon de l'enseigner et de le danser à Montréal aujourd'hui, et ce que l'on peut observer dans les vidéo-clips analysés et apprendre de la revue de littérature.

[43] Terme souvent employé à Montréal dans les différentes écoles de *lindy-hop* de la ville. Confère les syllabus du Studio 88 Swing.

Si ce choix postural, réservé aux guides dans les vidéo-clips des Whitey's, a été largement repris de nos jours, nous pouvons confirmer qu'il s'agit bel et bien d'une évolution émanant des danseurs que nous étudions. « Most of the older dancers - like (…) Shorty, Leroy and Freddie- were so used to dancing straight up that they never changed » (Manning, Millmann, 2007. p. 81). Il semble donc y avoir un palier évolutif clair entre les danseurs de la première génération, tels que Shorty, Leroy et Freddie, qui avaient adopté la posture verticale du *charleston* et les danseurs de la seconde génération, c'est-à-dire les Whitey's Lindy Hoppers. Il y a donc émergence d'une caractéristique esthétique posturale, chez les femmes avec la constante verticale, mais aussi chez les hommes avec l'allongement progressif vers un axe horizontal, entre 1937 et 1942.

Avant d'analyser les enjeux techniques liés à cette posture, il est notable qu'au-delà de l'esthétique générale qu'elle apporte dans le groupe (impression de stabilité d'une part avec le rapprochement du corps des danseurs vers le sol et sensation de légèreté et d'envol lors des *back steps* avec l'allongement de la jambe gauche) elle inspire de nouvelles variations de formes et de figures. « Because we were dancing at new angle - I got the guys bending over and touching the floor with their hands while they stretched their leg way out back - it felt like we could do more movements » (Manning, Millmann, 2007. p. 81). Cette description reprend celle que nous avions faite du *circle* (cf. Lexique) dans le chapitre IV (cf. 4.2.1), où les guides se penchent vers le sol à la fin de la figure pour aller le toucher. L'exécution semble ainsi possible grâce au nouvel angle postural adopté par l'ensemble du groupe des Whitey's. Cette évolution posturale tend à enrichir le vocabulaire de la discipline et place l'évolution des figures et de la créativité au centre de la pratique du *lindy-hop*. Remarquons que Frankie mentionne l'aisance que cette posture corporelle apporte au style de danse et l'ouverture vers un nouveau vocabulaire à inventer, en rédigeant « it felt like we could do more movements ».

Nous allons observer maintenant comment ce nouvel apport esthétique modifie les aspects techniques de la danse de couple.

5.2.3 Les enjeux techniques liés aux postures corporelles

Rappelons qu'une des spécificités du *lindy-hop* (cf. Chapitre V 5.2.1) est l'apparition de la « position ouverte » (cf. Lexique) induite par le *breakaway*. Or, les aspects techniques de pivot, mais aussi de contrepoids apparaissent avec cette nouvelle configuration de la danse à deux. En effet, nous avions remarqué (cf. Chapitre V 5.2.1) que dans la pratique du *charleston*, les danseurs étaient très verticaux et ne partageaient aucun poids lorsqu'ils dansaient en position fermée. Ainsi, le pivot semblait toujours être l'axe central entre les deux danseurs qui se déplaçaient avec ces derniers lorsqu'ils bougeaient dans l'espace. L'ouverture, une fois permise, induit alors de nouveaux éléments de vocabulaire technique, que les danseurs découvrent et apprennent à maîtriser en pratiquant.

5.2.3.1 Le pivot spatial

Nous évoquions dans le chapitre précédent (cf. Chapitre IV 4.3.4) le terme de pivot spatial, c'est-à-dire un axe autour duquel les danseurs s'organisent. Dans une configuration statique, ce pivot pouvait être une personne, généralement le guide, ou bien un axe imaginaire entre les partenaires. Dans une configuration où le couple se déplace dans l'espace, le pivot était souvent partagé, selon un système d'alternance, par les deux danseurs.

Dans la configuration statique, il arrive souvent que le guide devienne le pivot spatial et que l'interprète soit mobile en tournant autour de son partenaire. Cette modalité technique fait écho aux choix posturaux évoqués précédemment (cf. Chapitre V 5.2.2.1; 5.2.2.2). En effet, nous venons de remarquer que les guides de la troupe avaient adopté une posture plus horizontale, tandis que les interprètes restaient davantage sur leur axe vertical. Cette posture horizontale, plus instable

puisque la jambe gauche du guide vole dans les airs au moment du *back step*, rend alors plus difficile le déplacement. Le guide devient un ancrage fixe, autour duquel l'interprète se déplace. Or, cette dernière, pour se déplacer de façon efficace, se doit de maintenir sa verticalité. En effet, l'empilement des volumes sur un axe et le déplacement de ces volumes de façon synchronisée facilite les trajectoires rapides dans l'espace, du moins lorsque l'on se déplace de façon autonome, sans partenaire. Nous pourrions prendre l'exemple du coureur de vitesse qui, pour courir le plus rapidement possible, veille à maintenir son bassin sous sa cage, afin de se propulser au maximum et de faire un minimum d'efforts. Il y a donc une affinité entre la posture corporelle et l'emploi du pivot. Les guides peuvent adopter cette nouvelle posture horizontale, à condition d'être le pivot fixe qui va faire déplacer leur partenaire.

Dans la configuration où le couple se déplace, il est intéressant de remarquer que les postures corporelles ne changent pas tout à fait même si les danseurs occupent alternativement le rôle du pivot spatial. En effet, lorsque Billy Ricker et Norma Miller entament leur spotlight dans *Hellzapoppin'*, ils se partagent le pivot en effectuant deux *swing-outs* (cf. Chapitre IV 4.3.4). Dans cet extrait, on remarque que Norma est toujours plus verticale que son partenaire. Les choix posturaux vont au-delà de la simple justification technique de l'emploi du pivot puisque, bien que les danseurs alternent ce rôle, les choix esthétiques restent intacts.
Nous allons dorénavant nous tourner vers le concept de contrepoids, déjà mis en lumière dans le chapitre IV (cf. 4.3.4) et qui semble avoir une corrélation directe avec l'esthétique posturale.

5.2.3.2 Le contrepoids

> « Dancers respond to each other as they absorb new input from their partner both kinesthetically and visually. The dynamic upon which this

> communication relies is the sharing of weight between two partners (…) through the counterbalance when partners move towards and away from each other » (Wells, 2014. p. 162).

La citation de Wells met en exergue l'importance du contrepoids dans la danse de couple, spécifiquement dans le *lindy-hop* ici et notamment dans le travail du *breakaway* avec « move towards and away from each other », illustrant le passage de la position ouverte à la position fermée (cf. Lexique). Dans sa description, l'auteur parle d'un contrepoids équivalent et égal, pour que les partenaires s'utilisent l'un l'autre, afin d'effectuer un déplacement ou une variation.

La collecte a montré que cet équilibre entre les danseurs, permis par le contrepoids, n'était pas récurent notamment lorsqu'il s'agit de *swing-outs* statiques où le guide fait office de pivot spatial. Dans ce cas de figure, les guides assis dans leurs postures horizontales créent une énergie trop forte et tirent alors les interprètes vers eux. Ils leur imposent ainsi d'effectuer de grands déplacements autour d'eux pour revenir en position ouverte. Les interprètes n'ont donc pas la possibilité d'aller chercher un certain contrepoids, ou même un *stretch* (cf. Lexique), puisqu'il y a une inégalité d'énergie et de poids entre les deux partenaires. On observe donc une nouvelle affinité potentielle entre la posture verticale des interprètes et le rapport au contrepoids. Si les interprètes sont tirées vers leur partenaire, plutôt que le couple « respond to each other (…) through the counterbalance », elles ne pourront pas aller s'asseoir, comme les guides le font, et elles maintiendront donc cette posture verticale, propice au déplacement rapide.

Toutefois, en configuration de couple, notamment lorsque le tempo dépasse les 250 bpm[44] s'aider l'un de l'autre pour créer un contrepoids permet d'être plus

[44] Comme énoncé précédemment (cf. Chapitre IV 4.1), on estime les battements par minute des vidéo-clips sélectionnés entre 220 bpm (*Hot Chocolate*) et 310 bpm (*Hellzapoppin'*). Aujourd'hui, à Montréal, scène reconnue pour son habileté à pratiquer le *lindy-hop* rapidement, on ne dépasse

aisément synchronisé et surtout de parvenir à maintenir la danse à tempo sur la musique. C'est l'exemple de l'élastique : deux forces similaires qui tirent et relâchent l'élastique en même temps permettent à ce dernier de se raccourcir de façon rapide et explosive. Notons ainsi que les forces les plus équilibrées permettent aux interprètes d'aller chercher une posture corporelle un peu plus assise (c'est-à-dire que le bassin sera légèrement en arrière des volumes de la tête et de la cage, mais aussi des pieds). Les danseurs parviennent alors à un contrepoids égal, permis par un déploiement d'énergie similaire. Tandis que les forces inégales, où un guide crée plus d'énergie que son interprète lui en donne, ne permettront pas d'atteindre le contrepoids, mais plutôt une sorte de rebond au bout du bras de l'interprète, propulsée par une énergie trop grande. La collecte de données révèle que cette osmose dans le déploiement d'énergie (et donc l'atteinte d'un contrepoids égal) n'est pas suffisamment présente pour qu'elle devienne une caractéristique de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, à cette époque. Force est de constater que (cf. Chapitre IV 4.3.4) non seulement les interprètes se déplacent plus, mais qu'elles sont aussi davantage verticales dans leurs postures corporelles que les guides, indice, entre autres, de l'inégalité de poids donné.

Pourtant, bien que les forces ne soient pas majoritairement égales et constantes pour que l'équilibre dans le contrepoids devienne une caractéristique de la danse des Whitey's, quelques exemples ponctuels indiquent que des danseurs cherchaient à tendre vers ce rapport égalitaire. Configuration qui, selon Wells, confère une autre dimension de relation à la danse :

> « Through counterbalancing, dance partners thus move from a state of autonomous corporeal subjectivity into the realm of a transsubjective, intercorporeal experience as they become a piece of a physical unit not wholly themselves » (Wells, 2014. p. 162).

---

pas généralement les 220 bpm dans une soirée de danse sociale régulière. Les tempi pouvant descendre facilement jusqu'à 120 bpm.

L'auteur parle d'une trans-subjectivité des corps lorsque les partenaires sont égaux dans leurs contrepoids. Ainsi, un dialogue gravitaire égal entre deux danseurs peut créer une sorte de fusion corporelle, qui leur permettrait d'atteindre un autre stade d'expérience relationnelle. Cet aspect de relation, fondamental dans une danse de couple tel que le *lindy-hop*, est dépeint par l'auteur comme une sorte d'état second, un niveau supérieur de connexion. On peut penser alors que les Whitey's Lindy Hoppers étaient en recherche de cette relation égalitaire, de façon plus ou moins consciente d'ailleurs, par la simple pratique et l'envie de développer, mais aussi perfectionner leur *lindy-hop*. En effet, au travers du prisme expérientiel, on peut penser que les Whitey's cherchaient à développer une nouvelle technique pour exécuter le *lindy-hop*, ou du moins adapter leur technique de danse antérieure s'ils étaient déjà danseurs et tenter de comprendre corporellement la spécificité du *breakaway* et ce qu'elle impliquait. Les Whitey's, dans ce cadre, ont ainsi ouvert la voie à l'élaboration d'une technique de pivot spatial, en lien avec l'utilisation du contrepoids, qui éventuellement a permis à toutes les générations suivantes de danseurs de *lindy-hop* de tenter de devenir « a piece of a physical unit » dans leurs pratiques.

Nous pouvons donc conclure ici que les deux aspects mis en exergue ici, le contrepoids et le pivot, sont des caractéristiques techniques du *lindy-hop*, puisqu'intrinsèques à sa pratique et novatrices dans ce contexte de la fin des années 1920, aux États-Unis. Nous allons dorénavant aborder un autre grand aspect de la danse des Whitey's : l'analyse des acrobaties, sous ses aspects techniques, esthétique et politique.

5.3 La révolution acrobatique

« The fundamental elements derived from the Lindy Hop at the Savoy Ballroom fall into several categories: footwork, repertoire and posture, connection and partnership, improvisation, and the acrobatic air steps » (Abdoulaev, 2014. p. 210). Dans sa définition des caractéristiques fondatrices du *lindy-hop*,

Abdoulaev mentionne plusieurs aspects que nous avons déjà mentionnés dans ce travail (les formes et les figures, la posture, la relation, l'improvisation) et certains que nous aborderons dans cette section, comme les acrobaties et la relation à son partenaire, sous cet aspect.

La collecte de données a révélé la place primordiale qu'ont prise les acrobaties au fil du temps dans les vidéo-clips des Whitey's Lindy Hoppers. Précédemment, nous évoquions (cf. Chapitre V 5.1.2.3) un découpage global en deux phases, avec un point charnière au moment de *Keep Punching*. Ce découpage s'avère assez important pour les acrobaties, à la fois d'un point de vue technique et esthétique, que nous allons essayer de préciser dans cette section. Nous irons aussi plonger dans la revue de littérature afin de mettre un contexte à cette évolution drastique dans la façon d'exécuter les acrobaties, mais aussi en ce qui concerne la place qu'elles prennent au sein de la pratique dansée.

5.3.1 Tournants technique et esthétique : de l'informel au formel

Dans les premiers vidéo-clips, on observe que le point d'orgue n'est pas sur les *air steps* (cf. Lexique). On y voit beaucoup de danse au sol, des figures ou des éléments de variations au milieu desquelles une acrobatie s'invite de temps à autre. Les parties communes de *A Day at the Races* et *Radio City Revels* comprennent une à deux acrobaties en plus. Dans l'exécution collective de ces dernières, on remarque (cf. Chapitre IV 4.3.2) que chaque couple adopte une façon de faire qui lui est propre. À ce propos, Frankie Manning, relate une anecdote mémorable où il essaie, avec sa partenaire, de créer son premier *air step* (cf. Lexique).

> « Un jour, je lui demandais de ramasser ses genoux, de {jeter} ses pieds {en avant} et de rouler {sur mon dos}, ce qu'elle fit et elle atterrit devant moi "C'est ça la manière de le faire! Mais la prochaine fois n'atterris pas sur les genoux. Mets tes pieds devant toi, ma fille." Elle voulait savoir

> pourquoi je ne lui avais pas dit dès le début » (Manning, Millmann, 2007. p. 125).

Cette citation, montre le caractère improvisé de faire des acrobaties : les danseurs expérimentaient des figures sans les avoir prévues. Ce principe de travail s'affilie au courant du « Birrannisme » : la philosophie de Maine de Biran éclot dans l'action et le principe du faire, elle s'oppose ainsi au « cogito préréflexif » de Descartes. « Maine le Biran a saisi le cogito dans le mouvement (…), c'est-à-dire l'expérience interne transcendantale qui fait tout l'être du mouvement subjectif » (Henry, 2001. p. 76). Ainsi, les danseurs de *lindy-hop* ont-ils, dans un premier temps, expérimenté les acrobaties en faisant différents essais de corps à corps. Le corps phénoménologique, celui de l'expérience et du vécu ont prévalu sur la réflexion et l'analyse des différents chemins du mouvement pour parvenir au succès des acrobaties.

On remarque alors que dans les acrobaties, comme dans le reste de la danse au sol des premiers vidéo-clips, que la stylistique de chaque danseur ou de chaque couple se démarque plus nettement, qu'une esthétique consensuelle de groupe. On pourrait parler d'une esthétique « informelle », dans le sens d'une esthétique en évolution, qui enrichit des caractéristiques communes (comme l'accord entre musique et danse et les formes et figures déjà acceptées par le groupe) par des expérimentations personnelles et singulières, issues de l'improvisation.

Pourtant l'évolution de la prédominance des acrobaties, de leur complexité et leur dangerosité, dans les vidéo-clips de la seconde période, modifie le regard porté sur la stylistique et même sur l'esthétique informelle. Nous avions observé (cf. Chapitre IV 4.3.3) la hausse de l'engagement tonique du centre de gravité chez les danseurs, dans la seconde période de captation des vidéo-clips. Cette tonicité de groupe permet ainsi d'homogénéiser les propositions, utilisant tous, ou presque, un moteur de mouvement similaire. Ce nouvel élément technique permet ainsi de répondre à l'exigence des nouvelles acrobaties, qui nécessitent plus d'engagement

tonique du fait de leur complexité. Abdoulaev (2014) propose une liste exhaustive d'éléments techniques que requièrent les acrobaties :

> « For all intents and purposes, the air steps, which likely grew out of the Savoy dancers occasionally flamboyant performance style, can be seen as the pinnacle of evolution for Lindy Hop's techniques. Widely considered to be some of the most complex elements in the Lindy Hop repertoire, air steps required a tremendous amount of communication between partners, as well as an in-depth understanding of connection, pulse, rhythm, and a fundamentally intimate familiarity with the music » (Abdoulaev, 2014. p. 219).

L'auteur parle ainsi des acrobaties comme le pinacle technique du *lindy-hop* et d'après notre collecte de données celles de la seconde période des vidéo-clips analysés sont les plus difficiles et les plus dangereuses (cf. Chapitre IV 4.3.3). On ne peut toutefois pas savoir si ce sont les nouveaux critères de virtuosité, exigeant davantage d'athlétisme, qui ont permis d'exécuter des *air steps* plus complexes ou bien si la créativité toujours renouvelée a forcé les danseurs à adopter une tonicité plus affirmée et ainsi développer ces nouveaux éléments de performance technique. Le dépassement de soi, à travers l'apport de la créativité, se lie simplement à un nouvel élément technique, soit un engagement tonique du centre renforcé qui se démocratise comme étant une façon de faire adopter par le groupe.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette évolution technique engendre alors une nouvelle phase esthétique chez les Whitey's Lindy Hoppers. D'une esthétique informelle les performances vont transiter vers une esthétique plus formelle, où les danseurs, en plus d'exécuter des séquences à l'unisson plus longues (notamment dans *Hellzapoppin'*) dansent de façon plus homogène. Les corps expriment plus de signaux de marqueurs communs (sûrement aidés par le temps aussi, la troupe étant de plus en plus habituée à travailler ensemble). L'exécution acrobatique dans les unissons est plus équilibrée du point de vue technique (cf. la partie commune de *Hellzapoppin'*), la synchronisation des danseurs aussi ce qui entraîne une esthétique générale différente. Toutefois, l'omniprésence des *spotlights* (cf. Lexique) ne fige pas non plus l'esthétique des

Whitey's d'une manière trop rigide. L'évolution se fait en douceur, à partir d'une première orientation esthétique où chacun avait sa propre liberté.

Un second élément, relié directement à cette nouvelle profusion acrobatique, influe sur cette évolution esthétique. Il s'agit de la transition d'un vocabulaire au sol vers un vocabulaire aérien. Frankie Manning constate d'ailleurs cet impact « je n'avais pas réalisé que ça (les acrobaties) allait changer l'allure du lindy-hop » (Manning, Millmann, 2007. p. 132). Nous devons donc adopter une sorte de recul dans l'analyse, afin d'observer le style de danse de façon globale et non chacun des couples. En ouvrant le spectre de l'analyse, on observe qu'après une majorité de propositions au sol, qui mettaient l'accent sur un aspect horizontal de la danse, les Whitey's adoptent une esthétique de la verticalité, en se jetant dans les airs. Il y a donc une envolée esthétique qui s'installe dans la seconde partie des vidéo-clips étudiés. Notons toutefois que les choix de caméra ne permettent pas toujours d'apprécier pleinement cette nouvelle esthétique de l'envol. Si dans *Hot Chocolate* les plans sont assez larges et fixes, permettant de prendre plus facilement la mesure de la hauteur des acrobaties, dans *Helzapoppin',* les plans plus rapprochés et serrés n'invitent pas toujours à prendre ce recul (confère le travelling à 2'13 minutes qui cadre les acrobaties dans une dynamique d'avant-arrière, plutôt que de bas en haut). Or, même dans une acrobatie qui repose sur un travail de hauteur, tel que la chandelle (cf. Lexique) de Norma Miller et Billy Ricker à 1'03 minutes, le choix de plan ne permet pas de voir la globalité des jambes de la danseuse qui volent dans les airs. Il semble donc parfois difficile de prendre la pleine mesure de cette esthétique de l'air, bien que le travail acrobatique s'accroisse de façon très intense, invitant les danseurs à décoller du sol de façon quasiment constante.

La prédominance des acrobaties a ainsi largement permis des évolutions à la fois techniques (augmentation de la tonicité mettant les danseurs au rang d'athlètes), mais aussi esthétiques (augmentation de la synchronie entre les danseurs) ainsi

que l'apparition d'une verticalité renforcée. Ces changements s'inscrivent dans un contexte spécifique, qui ont motivé la raison de ces évolutions.
Nous allons dorénavant chercher à contextualiser ces évolutions acrobatiques.

5.3.2 Les acrobaties comme enjeu politique

Les données archivistiques semblent montrer un engouement général pour le travail acrobatique. Premièrement, les producteurs de cinéma et de spectacles se mettent à engager les Whitey's de plus en plus souvent après la création de la première acrobatie : « assez vite, nous commencions à décrocher des dates dans des salles de spectacles et des clubs de nuit, dans le monde entier. » (Manning, Millmann, 2007. p. 132). Les producteurs demandent alors et de façon assumée, un produit acrobatique. « The producers were looking for excitement and wanted to have a lot of jumping around and girls flying through the air » (Manning, Millmann, 2007. p. 146). L'auteur témoigne ainsi de la demande des producteurs de la MGM à Hollywood, déjà en 1938.

Cet engouement, traduit par le nombre des contrats, inscrit la révolution acrobatique dans un contexte spécifique lui conférant ainsi une certaine portée politique que nous allons observer ci-après. Après avoir constaté une transition esthétique spécifique, nous nous pencherons sur l'influence qu'ont pu avoir les studios hollywoodiens sur la danse des Whitey's Lindy Hoppers.

5.3.2.1 De l'esthétique de la joie, vers une esthétique athlétique

Rappelons brièvement que notre contexte d'étude inscrit la collecte de données dans une dynamique de représentation uniquement (cf. Chapitre II 2.1). Les danseurs, dans une optique de « presentational dancing » (Nahachewsky, 1995), ont pour objectif d'être en représentation face à la caméra, plaçant l'intérêt sur « how it looks ». Or, on remarque que dans la première partie des vidéo-clips sélectionnés, chaque danseur décidait de tourner son attention vers lui-même, son

partenaire ou bien directement vers la caméra, sans unité stratégique pour attirer la caméra vers lui (cf. Chapitre IV 4.5.1). Chacun étant ainsi libre de communiquer l'émotion de la joie ou du plaisir à danser.

Ce repère esthétique (cf. Chapitre III 3.7), mais aussi politique (puisqu'il s'inscrit dans un contexte spécifique, cf. Chapitre V 5.3.2.1) est présent dans tous les vidéo-clips des Whitey's Lindy Hoppers. En effet, la plupart des danseurs donnent à voir l'émotion de la joie (cf. Chapitre IV 5.2) : dans un premier temps de façon « peu authentique » avec les choix cinématographiques appuyés et lourds mis en place (cf. Chapitre IV 4.5.2), puis de façon plus collective où l'identité de groupe est davantage mise en valeur. En effet, la façon de capter les visages au cas par cas renforce une stylistique personnelle où chaque danseur est davantage plébiscité en tant qu'individu. Bien sûr, même dans la première phase observée, d'autres plans plus larges permettaient de porter un regard plus global sur la scène de danse. Toutefois, il est intéressant de noter que les gros plans n'apparaissent plus après 1939[45], soit la vidéo charnière de notre sélection, *Keep Punching* (cf. Chapitre V 5.1.2.3).

Il est intéressant d'observer que le point charnière dans l'interprétation de la joie concorde au point charnière de la révolution acrobatique. Les acrobaties ont remplacé les gros plans. Ces derniers devaient sans doute être considérés comme des images puissantes pour les producteurs hollywoodiens, à l'instar des « *shining moves* » (cf. Lexique) pour les danseurs. La mutation du spectre de la joie est alors liée temporellement à la révolution acrobatique. Plus les acrobaties se complexifient et deviennent dangereuses, plus les sourires larges et forcés font place à un état de concentration chez les danseurs (cf. Chapitre IV 4.5.2).

[45] Exception faite avec le panoramique d'introduction des danseurs dans *Hot Chocolate*, où la caméra panote sur les visages de danseurs qui jouent des individus du quotidien, attendant en file pour rentrer au cinéma. Dans ce plan, les danseurs expriment des émotions variées. Certains d'entre eux (Al Minns et Billy Ricker), affichent de larges sourires, mimant la joie d'entendre la musique de Duke Ellington; tandis que d'autres (Willa Mae Ricker et Norma Miller), affichent un visage plutôt neutre, comme si elles étaient dans leurs pensées. Norma Miller, dernière de la ligne des danseurs, regarde même ailleurs, créant une ouverture symbolique sur ce qui n'est pas donné à voir, ce qui est sous-jacent. *Hot Chocolate*, datant de 1942, s'inscrit alors dans la seconde partie des vidéo-clips de notre analyse.

L'annexe E propose d'ailleurs une évolution en images de ce spectre de la joie, à partir de trois captures d'écran photographiant la danseuse Norma Miller. Dans la première, on l'observe dans *A Day At the Races* en 1937, large sourire, dans un de ces gros plans, propre à la première période observée. Dans *Hellzapoppin'* en 1941, le plan plus large (bien qu'il soit pris en situation de danse également) permet d'observer pas moins de 4 danseurs. On remarque alors que le visage de Norma est plus refermé. Ne souriant pas et ayant le regard fixé sur son partenaire, elle laisse l'expression de l'émotion de la joie à Billy Ricker. Dans ce contexte, les deux danseurs sortent de leur *spotlight* (cf. Lexique) après une succession acrobatique virtuose. Dans la troisième capture d'écran, datée de 1942, Norma Miller semble regarder dans le vide, un léger sourire en coin sur les lèvres. Notons qu'à ce moment, elle ne danse même pas. Il n'y aurait donc pas de restriction de la joie instaurée par l'exercice des acrobaties. Cette expression faciale atteste ainsi du développement des nuances d'expression, dans le spectre de la joie. En effet, on observe une progression dans l'expression de la joie de la danseuse, allant d'une interprétation exacerbée vers une émotion plus discrète, si ce n'est absente.

Il semble alors que les Whitey's aient fait clairement le choix de porter l'attention du spectateur vers le travail acrobatique, plutôt que sur l'expression de la joie tant l'omniprésence des acrobaties est assumée. Shorty George Snowden, dit à propos des Whitey's Lindy Hoppers :

> « Lindy Hopping today seems to be mostly acrobatic tricks. The kids stop learning the fundamentals first -- they just start throwing each other around. To be done right, the Lindy is mostly footwork, and now there's no real footwork anymore. And they can't do it fast, they have to dance half-time » (Shorty George Snowden dans Stearns, 1994. p. 334).

Cette citation met en lumière que les danseurs, eux-mêmes, avaient remarqué l'essor du phénomène acrobatique, sans avoir besoin d'un recul historique[46]. Les

[46] Shorty George Snowden est décédé en 1982 (Monaghan, 2004), soit quarante ans après le dernier vidéo-clip étudié.

Whitey's Lindy Hoppers, « *the kids* » pour Shorty George Snowden, vont alors faire des acrobaties une caractéristique de leur pratique à partir de 1939 et ainsi faire évoluer l'esthétique de la joie vers une esthétique athlétique. Ainsi le développement des acrobaties a permis aux danseurs d'avoir une attention plus corporelle que théâtrale, inscrivant le *lindy-hop* de la seconde période dans une pratique athlétique. Observons à présent comment ce choix s'inscrit plus largement dans un contexte historique et politique.

5.3.2.2 L'image du corps, dans le contexte des tournages hollywoodiens

Lorsque l'on s'intéresse au concept de l'image du corps, développé par Françoise Dolto (1984), on remarque que le contexte spécifique des vidéo-clips a pu générer la profusion acrobatique qui s'est développée chez les Whitey's Lindy Hoppers, dans notre sélection de vidéo-clips. « L'image du corps est à chaque moment mémoire inconsciente de tout le vécu relationnel, et, en même temps, elle est actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et inter-relationnelle » (1984. p. 23). Ainsi, cette image est sujette à des modifications constantes, elle s'adapte et se réajuste notamment selon la modification du « référent autoritaire », qui influe beaucoup, selon l'auteur, sur le vécu des sujets, mais aussi sur l'image du corps que chaque individu projette. Or, le contexte de pratique du *lindy-hop* connaissait, déjà à cette époque (Manning, Millmann, 2007), plusieurs types de configurations de représentations, pouvant modifier le référent autoritaire. La danse sociale improvisée, la performance (comprenant des sections improvisées et chorégraphiées) ainsi que la compétition, sont trois aspects du *lindy-hop* qui impliquent des référents autoritaires différents. Dans notre analyse, nous étudions uniquement la configuration de performance, prenant son contexte loin d'Harlem, où la production cinématographique d'Hollywood imposait un contexte aux scènes de danse (Miller, Jensen, 1996). C'est donc naturellement que l'image du corps, autant sociale qu'individuelle, va se transformer face à ce nouveau « vécu relationnel », instauré par le cadre cinématographique hollywoodien.

La danse sociale n'ayant, à l'époque, ni enseignants, ni juges, ni écoles, le principal référent autoritaire est donc « soi ». Chaque danseur est décisionnaire de sa propre esthétique lors de la genèse du *lindy-hop* (cf. Chapitre I 1.2.3) et cherche à développer une stylistique qui lui est propre. Notons aussi que, dans la pratique, il n'y a pas de consignes verbales. La communication se fait grâce aux points de connexion physiques. Ce type de relation implique que les danseurs doivent se faire confiance, qu'ils doivent être attentifs à leur partenaire tout en conservant une image corporelle personnelle. Cet ensemble de paramètres réunis, une entente tacite de respect et d'écoute corporelle est possible alors[47].

En configuration de représentation, l'écoute de soi et l'attention à la connexion peuvent être délaissées au profit de la mémorisation, de la restitution des figures apprises, mais aussi au profit de la mise en représentation. L'image du corps devient alors modifiée non plus par soi, mais bien par un agent extérieur qui influe et parfois impose, une certaine image du corps aux danseurs de *lindy-hop*. Non seulement la relation entre les danseurs est modifiée, mais en plus le contexte de cette relation est imposé par les rôles que doivent prendre les Whitey's Lindy Hoppers dans les films. Parfois travailleurs de petites conditions, comme dans *Hellzapoppin'* (cf. Chapitre IV 4.5.2), parfois cinéphiles faisant la queue pour voir une séance de cinéma, comme dans *Hot Chocolate*, les danseurs se voient ainsi imposer une image externe spécifique.

« Quand on voit des acrobaties dans des extraits de film ou sur des photographies prises au Savoy, elles sont faites pour les caméras » (Manning, Millmann, 2007. p. 130). Frankie Manning atteste ici du nouveau paradigme qui s'instaure, lorsque la caméra et le contexte dans lequel elle s'inscrit (soit l'industrie cinématographique d'Hollywood) deviennent un nouveau référent autoritaire. Il

[47] Nous pouvons noter l'exception observée (cf. Chapitre IV 4.3.4) avec le danseur Eddie Davis, qui semble imposer à ses partenaires des figures avec partage de poids, sans anticiper l'information, grâce à la connexion.

est intéressant de remarquer que Manning, dans la citation ci-dessus, évoque la pratique des acrobaties au Savoy Ballroom. Ce *ballroom* permettait aux Afro-Américains (majoritairement représentés) d'avoir l'espace pour laisser libre cours à leur créativité (Abdoulaev, 2014), sans le joug du racisme blanc qui était encore très présent à l'époque (Haskins, 1941). Si la simple présence d'un œil filmique dans un contexte ami avait le pouvoir de modifier le référent autoritaire des danseurs et donc leur image de corps (pour reprendre le concept de Dolto), on peut imaginer l'impact de la caméra et de son contexte dans les studios de cinéma hollywoodien. D'ailleurs, Manning, interrogé à propos d'*Hellzapoppin',* associe le sérieux de sa pratique à deux aspects : la synchronisation liée à la chorégraphie et le spectaculaire des acrobaties.

> « Je dis à tout le monde que je ne voulais pas improviser quelque chose quand nous allions nous retrouver en Californie (…). Je ne voulais pas qu'Hollywood nous prenne de haut, autant que le monde du spectacle le faisait » (Manning, Millman. 2007. p. 229).

Il y a donc une sorte de valeur à prouver, à soi, mais aussi aux producteurs hollywoodiens, afin d'obtenir du crédit en tant qu'artiste. Un crédit qui ne semble pas facilement acquis, puisque Manning mentionne le dédain qu'il ressent vis-à-vis du monde du spectacle. Dans une société nord-américaine marquée par plusieurs siècles d'esclavages, on ne peut douter de la complexité des relations entre les danseurs afro-américains d'Harlem et les producteurs blancs de la côte ouest (Haskins, 1941). Ainsi, le référent autoritaire, devenu « Hollywood » en tant qu'entité représentative du cinéma, influe ainsi sur la façon de danser des Whitey's puisque ces derniers adaptent leurs propositions chorégraphiques selon la demande de leur client.

En effet, mentionnons que la relation qu'entretiennent Hollywood et les Whitey's s'apparente à une relation clientéliste, puisque les danseurs de la troupe étaient rémunérés pour leur travail (Manning, Millmann, 2007). Il s'agit donc d'un échange marchand, qui renforce donc probablement les impacts des désirs des clients, sur l'image du corps des danseurs. Ces derniers sont amenés parfois à

modifier l'exposition qu'ils font de leur art et d'eux-mêmes afin de pouvoir satisfaire les exigences des clients en question. On nuancera cette malléabilité en mentionnant l'expérience d'*Everybody Sing* (un long métrage tourné en 1938 dans les studios de la MGM à Hollywood) où les Whitey's ont été coupés au montage, suite à une dispute entre Herbert White et les réalisateurs du film qui demandaient sans cesse aux danseurs de recommencer la même scène, sans pause. Whitey[48] a alors exigé que les danseurs s'assoient et prennent du repos, ce qui a valu une coupe sans appel au montage final du film (Manning, Millmann, 2007). Châtiment affirmant la relation de pouvoir que le réalisateur possédait sur les danseurs de *lindy-hop* harlémites. Relation qui peut bien entendu s'agrandir à l'échelle de la communauté blanche sur les Afro-Américains.

On constate donc que l'image de soi mute, comme l'a mentionné Dolto (1984) sous les regards des personnes composant son environnement. La demande et les attentes des producteurs, mais aussi du public (d'abord au Savoy, puis dans le reste des États-Unis, puis à l'international) ont ainsi favorisé l'expansion des acrobaties. Les danseurs, souhaitant prouver leur habileté, ont repoussé leurs limites physiques pour devenir des athlètes de haut niveau, allant jusqu'à mettre leur vie en péril (confère les niveaux de dangerosité des acrobaties, expliqués dans le chapitre IV 4.3.3). Cette évolution s'inscrit donc dans une perspective historique, qui nous rappelle que l'inégalité raciale était toujours forte au début du XXe siècle aux États-Unis (Haskins, 1941). Cette inégalité a sûrement poussé les danseurs à se justifier, créant un contexte politique aux choix artistiques des danseurs. Manning nommant son besoin d'être « pris au sérieux » (Manning, Millman, 2007. p. 229) par les productions cinématographiques d'Hollywood, soulève un enjeu politique qui prend également son contexte à Harlem même.

[48] « Whitey » étant le surnom d'Herbert White. D'où l'appellation des « Whitey's Lindy Hoppers » (Miller, Jensen, 1996).

5.3.2.3 L'esthétique de la joie, inscrite dans le contexte politique d'Harlem

Cette envie de délaisser la joie au profit des acrobaties traduit donc une envie de prouver sa valeur, en se dépassant pour satisfaire les exigences d'un référent autoritaire externe. Il peut aussi s'inscrire dans un contexte plus large, où les Afro-Américains ne souhaitaient plus être soumis, ou réduits à revêtir l'image de « l'homme heureux ».

À partir de 1924, un mouvement social et politique, important pour la communauté afro-américaine, émerge dans le quartier d'Harlem. Ce mouvement, The Harlem Renaissance, prônant la fierté noire et célébrant une indépendance de pensée et d'action (Haskins, 1941) va réunir des artistes et des penseurs de couleur qui vont affluer vers Harlem, pour pouvoir agir :

> « The Harlem Renaissance movement, which also was called the New Negro, was born in 1924 by a meeting of one hundred African-American writers and white publishers. The Harlem Renaissance was influenced by "American's emerging literary modernism." It was a literary movement, which was geographically located also outside Harlem: it had outposts in Washington, Philadelphia, Atlanta and even in Europe.The movement concentrated mostly on the "higher stratum of the society" arts, literature, and music » (Heinilä, 2016. p. 330).

Le *lindy-hop*, émergeant à la suite du *charleston* (cf. Chapitre V 5.2.1), prend alors son essor parallèlement à ce mouvement politique. On pourrait alors penser que ce style de danse, créé à Harlem par des Afro-Américains, s'inscrivait largement dans le mouvement politique et social du quartier d'autant que de nombreux musiciens y prirent part. Pourtant, Heinilä renchérit :

> « Dances like the Charleston and the Lindy Hop were not an essential part of it, as the movement distanced itself from the "lower stratum of the society" dancing. (…) Terry Monaghan states that the Savoy Ballroom management originally described the Lindy Hop dismissively as "fad" and "novelty," and not as "an objective aesthetic reflex of the evolving African-American consciousness in Harlem" which the dance had deserved. This dismissive attitude of the management might have been a reason for why Harlem Renaissance Movement leaders, who represented

> "African-American intelligentsia" in Harlem, and who were interested in "higher stratum of the society" dances, were not willing to include popular dance forms like the Lindy Hop into this category » (Heinilä, 2016. p. 331).

Il y a un aspect politique intéressant qui est soulevé ici, puisqu'il fait écho à la volonté de Manning de vouloir prouver de quoi ils étaient capables à Hollywood. En effet, on remarque avec cette citation que les danseurs de *lindy-hop*, du fait de l'aspect clownesque de la danse, ne semblaient pas être reconnus par les acteurs du Harlem Renaissance. Ils sont alors en marge des aspirations de leur communauté à développer la fierté noire, sûrement parce qu'ils répondaient à un référent autoritaire blanc en diffusant, dans les premiers vidéo-clips ciblés, une image caricaturale du danseur heureux.

La révolution acrobatique prend ainsi une portée politique plus grande puisqu'en plus de chercher à prouver aux producteurs d'Hollywood de quoi ils étaient capables et être ainsi « pris au sérieux », les danseurs auraient pu avoir cette même envie de reconnaissance par rapport à leur propre communauté à Harlem, puisque celle-ci ne semblait pas les considérer comme des artistes accomplis non plus. Pourtant, Bartlow (in Sékiné, 2017) rappelle comment cette émotion de la joie a émergé et quel en était le contexte :

> « And, researching and studying the Harlem Renaissance, it's understandable the joy that you feel in the dance! One of the things that I share with my students is I say: « Imagine being a slave and then having a moment where you could be anything you wanted except a slave! (…) you could be anything you wanted to be! » And so it was with that new empowerment that people that migrated north and eventually settled into Harlem, they had such a freedom of being themselves! And that's how all of this culture erupted out of the Harlem Renaissance. There was some of the greatest American artists, some of the greatest composers, and artists and musicians and politicians and activists came out of that era, because of the empowerment, this new-found self-empowerment that black folks had » (Bartlow in Sékiné, 2017. p. 219/220).

L'auteur relie ainsi le sentiment nouveau de liberté au plaisir exprimé dans la danse. Cette joie émanerait donc d'un contexte social très spécifique, où les traces

de l'esclavage sont encore fortes, et où Harlem symbolise un espace de liberté pour la population afro-américaine (Haskins, 1941).

La revue de littérature permet de comprendre l'origine de l'expression de la joie, mais elle met aussi en contexte l'évolution de cette expression, vers un corps plus athlétique, afin de satisfaire des référents autoritaires externes ayant un impact sur les choix artistiques des danseurs de *lindy-hop*. Michel De Certeau (1982) traite de cette évolution corporelle en lien avec le contexte social :

> « Le corps présente un système de conventions qui définit une société. Au fonctionnement social du corps physique, il substitue les règles d'un corps social. Travail alchimique de l'histoire : elle transforme le physique en social; (…) elle produit des images de société avec des morceaux de corps » (De Certeau, 1982. p. 181).

Ainsi les dimensions historique, politique et sociale influencent l'évolution du *lindy-hop* et explicitent certains choix artistiques, qu'ils aient été faits de façon consciente ou non par les danseurs. Il est intéressant d'observer que la mise en contexte de ce style de danse semble indispensable pour comprendre les évolutions corporelles, ce qui est une caractéristique en soi puisqu'à ce stade on pourrait présumer que le *lindy-hop* aurait pris une tout autre forme dans un environnement non raciste par exemple.

Ainsi, dans l'évolution globale des six vidéo-clips la prouesse athlétique prend le pas sur le jeu théâtral sans toutefois évacuer totalement l'expression de la joie, qui, comme nous venons de le voir, a une charge historique forte. Il y a donc bel et bien une transition esthétique sur quatre ans[49] entre une interprétation de l'émotion de la joie assumée et mise en scène, vers une esthétique athlétique, où les acrobaties modifient à la fois le corps des danseurs, mais aussi ce qui est donné à voir pour le spectateur.

[49] Notre sélection de vidéo-clips s'établit sur 5 ans, entre 1937 et 1942, mais la transition athlétique est déjà établie avec le vidéo-clip *Hellzapoppin'* sorti en 1941.

Nous allons maintenant observer la relation entre les danseurs et plus spécifiquement la place de la joie dans le sous-groupe.

5.4 L'évolution des relations

La relation des danseurs entre eux, en tant que couple et en tant que groupe, mais aussi celle des danseurs avec la caméra ont évolué au fil des vidéo-clips. Nous avions remarqué (cf. Chapitre IV 4.5.2) que les choix cinématographiques de la première partie des vidéo-clips plébiscitaient davantage les individus, tandis que la seconde moitié ouvrait l'œil filmique plus aisément au groupe, nécessitant un angle de prise de vue plus large afin de pouvoir capter la hauteur des acrobaties. Or, cette configuration permet de mettre en valeur le sous-groupe, qui s'avère être très actif dans la seconde période des vidéo-clips analysés notamment. Nous allons ainsi nous pencher sur le concept de relations, sous un aspect communautaire.

5.4.1 La dimension communautaire

Le groupe est une constante du travail observé chez les Whitey's Lindy Hoppers. Bien que le contexte permette à plusieurs danseurs de travailler en même temps, cette configuration de groupe n'est pas toujours évidente dans toutes les représentations du *lindy-hop*. En 1943 par exemple, avec le film *Swing Fever*, on observe seulement trois danseurs à l'œuvre[50] dans une scène intitulée « One girl and two boys ». Même constat pour le vidéo-clip *Jammin the Blues*, en 1944, où il y a seulement deux danseurs. Il s'avère aussi y avoir plusieurs numéros de revue, inscrits dans les films hollywoodiens, qui ne mettent en vedette qu'un couple dansant du *lindy-hop*. Ainsi, le fait que les Whitey's dansent toujours en groupe

[50] Ces danseurs s'inscrivent dans l'esthétique « Hollywood Style » (cf. Chapitre I 1.3.1) et sont issus de la communauté blanche de la côte ouest des États-Unis. Dans cette scène Jean Veloz, fière représentante de ce sous-style du *lindy-hop*, danse accompagnée de Don Gallager et Lenny Smith (consulté sur http://rustyfrank.com).

est un élément significatif. Stearns (1994) indique d'ailleurs que ces derniers avaient toujours besoin de s'encourager et de crier, comme ils le faisaient au Savoy Ballroom. Par exemple, à l'occasion du spectacle *Jezebel*, auquel Al Minns et 11 autres danseurs ont participé, les danseurs n'ont pu s'empêcher de se montrer des marques verbales d'encouragements, ce qui ne semblait pas plaire au metteur en scène du spectacle. Ils se sont ainsi fait décommander après la première représentation, puisqu'ils « attiraient trop l'attention sur eux » (Stearns, 1994. p. 333).

Stearns relie cette valeur du communautaire aux traditions africaines ancestrales. « Africans danced mainly with and for the community. Solo performers were supported and affirmed by the group through singing, hand clapping, and shouted encouragement » (Stearns, 1994. p. 13). Il y a donc un héritage patrimonial de l'Afrique jusqu'à Harlem, qui met en exergue un soutien du groupe envers les danseurs.

Outre cet héritage des traditions africaines, Nahachewsky (1995) relie cette configuration de danse en groupe à l'émotion de la joie. L'auteur évoque « (a) community (which) comes together to celebrate » (p. 3). Élément intéressant qui complète l'explication de l'importance de l'émotion de la joie, évoqué précédemment (cf. Chapitre V 5.3.2.1). En effet, selon l'auteur, le concept d'être ensemble est une source de joie en tant que telle. Le simple fait de se retrouver en groupe et de se sentir unis génère une forme de bonheur. Hugues (1997) renchérit « The folk, or communal, dance is dance to be done; a dance in which they enjoy lies in the doing; and a part of the joy is in the unifies purpose that moves a group of persons intent on the same end » (p. 3-4). Il est intéressant alors de remarquer que chez les Whitey's, bien qu'ils soient en situation de représentation dans le cadre de cette recherche, ils conservent l'aspect unificateur du groupe en tout temps.

Nous avions observé (cf. Chapitre IV 4.5.2) que le sous-groupe était constamment présent pour encourager les danseurs en *spotlight* (cf. Lexique) depuis le premier vidéo-clip. En revanche, une évolution des actions du sous-groupe au fil de la collecte était notable. Surtout dans les deux derniers vidéo-clips où il n'y avait plus d'auditoire externe pour soutenir le déploiement de l'énergie émotionnelle, les danseurs étant les seuls à être en studio pour ces scènes-ci. On observe alors qu'ils s'encouragent en criant, en frappant des mains, en mettant l'accent sur certains mouvements ou bien en faisant des transitions gestuelles entre les *spotlights*. Ces interactions multiples permettent ainsi de soutenir l'énergie du couple au centre, mais aussi de créer du lien entre les différents *spotlights* afin de parvenir à une proposition globale plus homogène, versus une succession de couples. Il y aurait ainsi une esthétique propre au groupe qui pourrait s'apparenter à l'esthétique relationnelle, développée par Bourriaud.

5.4.2 L'esthétique relationnelle

En 2001, Nicolas Bourriaud rédige un livre qui traite de l'esthétique relationnelle, soit un courant d'histoire de l'art émergeant dans les années 1990, principalement en France. Cette esthétique, qui concentre son argumentation autour de l'œuvre d'art, n'en est pas moins applicable au *lindy-hop*. En effet, le sujet de ces œuvres « met en jeu les modes d'échange humains, l'interactivité avec le regard à l'intérieur de l'expérience esthétique (…) et les processus de communication, (…) servant à relier des individus et des groupes humains entre eux » (Bourriaud, 2001. p. 45). Ainsi, cette relation d'échanges se ferait entre les pratiques liées à l'esthétique du *lindy-hop* (soit les choix de postures, de contrepoids, le rapport à la joie, celui aux acrobaties) et les processus de communication de ces choix (ici le médium corps). Il s'agit donc de stratégies adoptées corporellement par les Whitey's pour non seulement affirmer leur esthétique, mais aussi créer un cadre de communication entre les danseurs.

Nous avons remarqué, au fil de l'interprétation, que les aspects relationnels observés chez les danseurs sont multiples : soit en couple, de l'un vers l'autre; soit en solo vers le couple qui danse, sous forme d'encouragements; ou bien en groupe, lorsque tous les danseurs dansent ensemble et doivent se synchroniser. La communication et les types d'échanges pour parvenir à ces relations privilégiées prennent alors plusieurs formes. Dans le couple, nous pourrions parler des aspects techniques liés à la connexion. Quels outils sont utilisés par les danseurs pour se connecter l'un à l'autre et parvenir à danser ensemble? Nous avons mentionné dans ce chapitre le travail du rebond, celui du pivot spatial, mais aussi celui de la tonicité. Dans la relation des danseurs du sous-groupe à ceux des *spotlights* (cf. Lexique), nous venons d'observer que la relation se traduisait par des encouragements oraux ou rythmiques ou bien de gestes qui accompagnent les danseurs. En ce qui concerne la relation à l'intérieur du groupe qui danse à l'unisson, la musique serait sûrement l'outil principal pour se mettre en relation, puisqu'ils suivent tous la même pulsation rythmique. Ainsi, la danse des Whitey's, dans ces vidéo-clips spécifiquement, a su trouver des façons corporelles pour répondre à ce besoin de mise en relation, caractéristique de l'esthétique relationnelle.

Bourriaud complète sa définition en expliquant que chaque artiste partage une volonté « d'opérer, au sein d'un même horizon pratique et théorique : la sphère des rapports interhumains ». Il serait intéressant alors de se demander si les Whitey's avaient un horizon de pratique théorique. Comme nous l'avons observé précédemment (cf. Chapitre V 5.1.2.1) l'apprentissage et le développement de cette pratique reposent principalement sur un prisme expérientiel et non une volonté de formater l'apprentissage sous forme méthodique. Pourtant la mise en pratique de cette « sphère » relationnelle est tellement limpide dans notre collecte de données, qu'il serait inadéquat de ne pas nommer le concept de relation comme un enjeu central dans le *lindy-hop*, du fait qu'il n'y a pas, a priori, d'aspect méthodique. Roux (2007) identifie d'ailleurs le besoin de théorie et de cadre normé comme étant propre aux pratiques occidentales. « En Occident, au travers

de son histoire et des conventions culturelles établies au fil du temps, la danse est devenue un art scénique plus qu'un art de la piste de bal » (p. 37). Les conventions culturelles, selon l'auteure, auraient influencé la diminution des pratiques improvisées, au profit des pratiques scéniques chorégraphiées. On remarque alors un besoin similaire de structure lors de la période du « renouveau swing », à partir des années 1980, qui a vu une codification des figures et pas du *lindy-hop*; tandis que Frankie Manning (Manning, Millmann, 2007) affirmait n'avoir jamais réfléchi au nombre de pulsations que comptait un pas de base avant cette période. Rappelons alors que le concept de Bourriaud, chercheur et philosophe est apparu en 2001 en Occident, temps et lieu où le travail théorique est largement institutionnalisé dans la pratique de la danse. Ainsi, l'esthétique relationnelle semble pouvoir s'appliquer au *lindy-hop t*ant le concept même de la relation semble s'illustrer sous plein d'aspects dans les vidéo-clips analysés et se place comme une caractéristique à la fois technique, stylistique, mais aussi (et surtout) esthétique du *lindy-hop* des Whitey's Lindy Hoppers.

5.5 Synthèse

Ainsi se conclut le chapitre V. Il permet de poser un regard interprétatif sur l'ensemble de la collecte de données qui s'est révélée, somme toute, assez homogène contrairement aux expectatives d'une stylistique affirmée. Dans un premier temps, nous avons cherché à poser les aspects significatifs qui se dégageaient largement de la collecte, soit ceux de créativité, d'improvisation et d'évolution qui marquent le *lindy-hop* des Whitey's de façon notable tant dans des critères esthétiques, que techniques. Nous avons alors pu établir, à travers différentes étapes, des critères s'imposant comme des caractéristiques de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, répertoriés dans le tableau ci-dessous.

Une lecture verticale permettra d'observer les caractéristiques classées par fonction. La colonne de gauche, soit celle de l'esthétique, rappelle le caractère singulier du *swing-out* parmi les formes et les figures, mais aussi les tendances

aléatoires dans le vocabulaire, permettant déjà de bâtir une identité de groupe. Le caractère esthétique comprend également les changements posturaux observés, en lien avec une évolution plus générale « de l'informel, vers le formel » permise notamment par le travail acrobatique et renforcée par de nouvelles modalités dans l'expression de l'émotion de la joie, que nous avons mis en contexte historiquement et politiquement.

La colonne centrale renvoie à notre crainte initiale (cf. Chapitre I 1.2) : celle d'avoir une stylistique tellement marquée que la présente recherche ne parvienne pas à révéler des caractéristiques de la danse des Whitey's Lindy Hoppers à l'aide de nos vidéo-clips. Il est donc intéressant d'observer, à la fin de ce mémoire, qu'il s'agit de la colonne la moins remplie. En effet, nous avons observé des éléments stylistiques marqués dans les premiers vidéo-clips : une technique hétérogène, une énergie parfois inégale dans le couple afin de devenir le centre des attentions dans les *spotlights* (cf. Lexique), une volonté de styliser une forme commune. Toutefois, ces éléments se sont rapidement dissipés au profit de l'unité de groupe.

D'ailleurs, la technique prouve cette « unité de groupe » en mettant l'accent sur une corrélation danse et musique, grâce au rebond physique que pratiquent les danseurs au diapason. Le critère technique nous renseigne également sur un certain mode d'apprentissage, effectué à travers le prisme expérientiel. Nous avons alors observé les emplois progressifs du ou des pivot(s) spatial/aux, du contrepoids et de l'engagement du centre de tonicité G dans la pratique performative des Whitey's. Ces évolutions sont donc apparues comme étant des éléments techniques spécifiques, permettant de satisfaire une ambition technique plus grande, c'est-à-dire celle de réaliser des prouesses acrobatiques.

La réalisation de ces acrobaties entraîne une réelle révolution esthétique chez les Whitey's à partir de 1941. Révolution soutenue par l'aspect relationnel unitaire du groupe que mettent en scène les danseurs dans les vidéo-clips.

Après la lecture du tableau de synthèse ci-dessous, nous procéderons à la conclusion de la recherche.

Caractéristiques observées de la danse des Whitey's Lindy Hoppers, dans le cadre de cette étude.		
Esthétique	Stylistique	Technique
Récurrence des ***swing-outs*** et omniprésence dans le vocabulaire des Whitey's.		**Rebond** illustrant la pulsation rythmique de la musique (concept qui semble pouvoir s'élargir à la pratique du *lindy-hop* en général).
Principes de **tendances** des formes et des figures, qui développe un vocabulaire commun favorisant l'unité de groupe.		Apprentissage par essai/erreur, à travers le **prisme expérientiel**, rattaché aux principes de créativité, d'improvisation et d'évolution.
Posture plus verticale chez les femmes (interprètes) et évolution de la posture penchée chez les hommes (les guides). Évolution esthétique du **travail acrobatique** allant de l'informel au formel, pour finalement aborder une esthétique de l'envol. Ces spécificités esthétiques ont été justifiées par une mise en contexte politique et historique.		Mise en place du **pivot spatial** pour les guides notamment, légitimant ainsi les choix esthétiques de postures. **Contrepoids**, permis par l'arrivée de la position ouverte et qui semble, lors de la période étudiée, être un concept novateur que les danseurs apprennent à comprendre, grâce au prisme expérientiel.
Nuances dans l'**état de la joie** (en parallèle de la révolution acrobatique), allant d'une émotion théâtrale vers un état interprétatif davantage concentré.	**Évolution** d'une stylistique d'exécution personnelle (dans les figures, variations et acrobaties) vers une esthétique davantage homogène.	Augmentation progressive de la **tonicité** dans le centre de gravité.
Caractéristique fondamentale du *lindy-hop*, mais spécifique à l'approche des Whitey's, soit **la relation** entre les danseurs, menant à une esthétique relationnelle communautaire plus solide au fil des vidéo-clips.		

CONCLUSION

Au travers de cette étude, nous avons finalement pu observer une évolution dans la danse des Whitey's Lindy Hoppers, entre 1937 et 1942, au travers des vidéo-clips ciblés, sous des critères esthétiques, stylistiques et techniques. Cette recherche de nature qualitative a su satisfaire les objectifs donnés en faisant émerger une liste de caractéristiques corporelles et contextuelles, identifiée dans les vidéo-clips ciblés. Pour ce faire, nous avons non seulement analysé la banque de vidéo-clips, mais aussi crée un contexte de lecture des critères, en nous appuyant sur une revue de littérature élaborée en amont.

Les résultats les plus significatifs réfèrent au concept même d'évolution qui marque franchement la collecte de données sous les aspects de création, d'improvisation mais également selon les diverses évolutions observées dans les corps et les pratiques des Whitey's Lindy Hoppers. Ainsi, le dépassement de soi dans la pratique du *lindy-hop*, motivé par l'ambition d'innover fait partie des caractéristiques observées.

Nous avons d'ailleurs observées une évolution du vocabulaire, au travers des phénomènes de tendances gestuelles qui ont pris place dans une évolution plus large, mettant les acrobaties progressivement en valeur au fil des vidéo-clips. La « révolution acrobatique », motivée par des contextes historiques et politiques, a changé la nature du *lindy-hop*, passant d'une esthétique informelle et au sol vers une esthétique formelle et en l'air. Cette principale évolution a non seulement créé la popularité du *lindy-hop* à cette époque (Manning, Millmann, 2007), mais a aussi changé les paramètres corporels de ce style de danse (augmentation de la tonicité dans le centre de gravité), poussant les danseurs à devenir des athlètes de haut niveau. Toujours dans la catégorie liée au vocabulaire, nous avons attesté de

l'omniprésence du *swing-out,* faisant ainsi de cette figure un réel patrimoine esthétique pour les générations futures.

Cette « révolution acrobatique » a certainement influencé l'état interprétatif des danseurs, soumis, déjà à l'époque, à une morale de la joie. Nous avons observé que plus les acrobaties se développaient, plus elles remplaçaient l'expression de la joie devant les caméras. Or, ce glissement (également inscrit dans des contextes politiques et historiques) est suffisamment significatif pour devenir une caractéristique esthétique de la danse des Whitey's, dans notre contexte performatif.

La posture verticale des interprètes et l'évolution de la posture penchée des guides sont aussi des éléments esthétiques significatifs, en lien avec les aspects techniques d'utilisation du pivot spatial par les guides et l'emploi progressif du contrepoids dans le couple. Lors de cette observation, nous avions soulevé toutefois, une possible corrélation entre le rôle (être guide ou interprète) et le genre (être un homme et une femme). Cette concordance pourrait mener à une double esthétique, qui prendrait en compte le genre dans l'assertion du rôle. Nous nous étions interrogées sur la pertinence de mentionner une esthétique du féminin ou du masculin dans ce cadre. Toutefois, notre étude n'étant pas sociologique, on ne pourra répondre à ces questions. Il aurait fallu mener une étude complémentaire à ce sujet et mettre en parallèle nos données, avec de nouveaux éléments d'analyse sociologique.

Nous avons également constaté que le rebond corporel des danseurs illustrait la pulsation rythmique de la musique swing. Toutefois, l'observation musicale des vidéo-clips ayant été mise de côté en raison de son caractère extradiégétique, il semble que nous ayons été limitées dans notre analyse complète de la rythmicité en *lindy-hop*. Cet aspect constitue une limite de la recherche, plusieurs auteurs ou

chercheurs [51] ayant souligné le caractère essentiel de la musique dans les fondements du *lindy-hop.*

Outre cette limite, il semble important de rappeler que notre étude ne prend pas en compte les pratiques sociales et compétitives de la danse des Whitey's Lindy Hoppers. Cette recherche considère un seul spectre de la triade des contextes de pratiques du *lindy-hop*. Nous ne pouvons donc pas attester que les caractéristiques observées dans la circonscription de cette étude sont symptomatiques des autres types de pratiques des Whitey's.

Bien que nous ayons mentionné le manque de ressources disponibles pour entamer une recherche qui comprend cette triade des contextes de pratiques du *lindy-hop,* il semble pouvoir être possible d'effectuer une recherche similaire dans un contexte de compétition. Le Harverst Moonball Championship contient une banque vidéo archivistique sur laquelle nous pourrions nous appuyer, toutefois c'est sur quoi mon collègue Harri Heinilä travaille en ce moment.

Une autre piste de recherche future qui découlerait directement de ce mémoire serait d'observer l'impact des performances des Whitey's Lindy Hoppers sur les générations futures des danseurs de *lindy-hop* et notamment les équipes contemporaines reconnues, telles que les Harlem Hot Shots à Stockholm et la SAF Squad implantée ici même à Montréal. Ces deux équipes, multiprimées, revendiquent toutes deux des inspirations au patrimoine originel du *lindy-hop*, comprenant la danse des Whitey's Lindy Hoppers. Il pourrait donc s'agir d'étudier comment le patrimoine historique, que nous avons observé dans ce mémoire au travers de l'analyse des performances des Whitey's, continue de vivre un siècle plus tard dans les corps des danseurs de *lindy-hop*. Nous pourrions alors faire dialoguer des participants, tels que les chorégraphes des équipes, mais aussi les danseurs participants aux projets, afin d'avoir accès à des témoignages de

[51] Abdoulaev, 2014; Manning, Millmann, 2007; Stearns, 1994; Miller, Jensen, 1996; Strickland, 2014.

source directe et déceler non seulement des caractéristiques physiques, mais aussi observer les motivations de ces danseurs aujourd'hui à interpréter un style de danse qui s'est inscrit dans des contextes politiques et raciaux si singuliers. Nous pourrions également réutiliser les grilles d'analyse crées pour cette recherche et observer si les caractéristiques des équipes observées sont similaires ou divergentes de celles observées chez les Whitey's Lindy Hoppers. Nous pourrions ainsi partir de la présente recherche pour essayer de créer une passerelle historique entre ce que nous avons observé entre 1937 - 1942 chez les Whitey's et ce qui a été pratiqué entre 2015 et 2020 chez les Harlem Hot Shots et la SAF Squad.

C'est ainsi que se conclut ce mémoire de recherche, s'ajoutant ainsi aux panels des études universitaires en danse. Il permet de mieux comprendre un style de danse, dans un cadre performatif, qui n'a été que peu analysé puisqu'il s'inscrit dans un contexte politique spécifique et se fonde sur une transmission essentiellement orale. Toutefois, la force de cette étude est d'avoir mis des outils universitaires au service de l'analyse d'un style de danse qui a priori n'en voulait pas et d'avoir fait émerger des éléments de pratiques, esthétiques, stylistiques et techniques, significatifs. Les résultats de ce travail auraient bien sûr valeur à être diffusés dans diverses communautés swing, afin de pouvoir comprendre ensemble les enjeux corporels et contextuels du *lindy-hop* des Whitey's Lindy Hoppers.

ANNEXE A

LISTE DES VIDÉO-CLIPS CIBLÉS

S, Wood. (1937). *Day at the Races.* (États-Unis) MGM.

Danseurs par ordre de *spotlight* :
- Johnny Smalls et Dorothy Miller
- Leon James et Norma Miller
- Snooky Beasley et Willa Mae Ricker
- George Grenidge et Ella Gibson

C, Reisner. (1937). *Manhattan merry go round.* (États-Unis) MGM.

Danseurs de jardin à cour :
- Eddie Davis et Mildred Polard
- Tiny Bunch et Dot Johnson
- couple non identifié de source sûre

B, Stoloff. (1938). *Radio City Revels.* (États-Unis) RKO.

Danseurs par ordre de *spotlight* :
- Frankie Manning et Lucille Middleton
- Eddie Davis et Mildred Pollard
- George Greenidge et Eleanor « Stumpy » Watson
- Tiny Bunch et Dot Johnson

J, Clein. (1938). *Keep punching.* (États-Unis) MC Pictures INC.

Danseurs par ordre de *spotlight* :
- Billy Williams et Ann Johnson
- Sonny Jenkins et Eleanor « Stumpy » Watson
- Joyce James et Joe Daniels
- Frankie Manning et Lucille Middleton
- Thomas « Tops » Lee et Wilda Crawford
- George Greenidge et Norma Miller

HC, Potter. (1941). *Hellzapoppin'.* (États-Unis) Universal Pictures.

Danseurs par ordre de *spotlight* :

- William Downes et Frances "Mickey" Jones
- Norma Miller et Billy Ricker
- Al Minns et Willa Mae Ricker
- Ann Johnson et Frankie Manning.

J, Berne. (1942). *Hot Chocolate* (ou *Cottontail*). (États-Unis) RCM Productions.

Danseurs par ordre de *spotlight* :

- William Downes et Frances "Mickey" Jones
- Norma Miller et Billy Ricker
- Al Minns et Willa Mae Ricker
- Ann Johnson et Frankie Manning.

ANNEXE B

LISTE DES TÉMOIGNAGES ORAUX UTILES À NOTRE RECHERCHE

Balboaguy. (2007). *FrankieManning*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=UqQyggqvhK8

Barnes, L. (2016). *Interview with Norma Miller*. (Suède) Herrang Dance Camp. Consultée à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=moHGuApM-1I

BillBoggsTV. (2014). *Norma Miller (extended).* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=EANKZMcPV4k

Conner, D. (2006). *Frankie Manning!•Lindy Hop in the 1980's in New York!* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=e00F7OimG6U

Dancerah2. (2011). *Let's swing! The Rebirth of Lindy Hop*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=AAChGHJHn0A

Damnation 333. (2013). *The Swing Thing- BBC documentary on Swing and dancing-21.02.'13*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=APY-dar9c10

De Coster, D. (2017). *My Interview of Frankie Manning during his 90th birthday cruise*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=1tDvoVE9veg

Frankie Shims ham. (2015). *Frankie Manning - Never Stop Swinging!* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=Rp8Zc15gCCI

Greco, T. (2014). *Frankie 100 - Globetrotting Lindy Hop Ambassador and World's Best Swing Dancer Frankie Manning.* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=tpS7Pnr-FPE

HDSwing. (2017). *Lindyfest 2017 - Inside the Dancer's Studio - Jean Veloz.* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7neoaAw_2vk

HkiTradJazzDance. (2014). History of swing. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=dIuhsUSXCvA

Hüttner, K. et Elle, JC. (2018). *RTSF 2018 - Interview with Norma Miller.* (Allemagne) Rock That Swing Festival. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=U3pLucm2UM8

Lindy Hop And Jazz. (2009). F*rankie Manning - In Memoriam*. Consulté à l'adresse https : //www.youtube.com/watch?v=kcEJv_X9HDw

Parker Wayne Kent. (2015). *Queen of Swing Norma Miller speaks to Louise Minchin and Bill Turn bull*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=kflv49JTDZE

Rusty, F. (2014). *Jean Veloz & Irene Thomas Talk about the ol' days 6/2/2014*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=TraGBcKHBr8&list=PLBBqD0r6EwMuYeG0yHgSIRlYJYdhTLSCv

Savoy Hop. (2014). *Norma Miller and Frankie Manning - The Savoy* (États-Unis). Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=NM9I0ySBRWI

Skimvision. (2012). *Part 1 Q&A with Frankie Manning, Norma Miller, & Chazz Young.* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=GENpIo3tfn8

Skimvision. (2012). *Part 2 Frankie Manning's first Aerial.* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=MpZk94w6kwc

Swing Kultur Stuttgart. (2013). *Norma Miller Full Interview by Swingin' Swanee at Swing Kultur Stuttgart 2012* (Allemagne). Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=d3vHjddCgeI

The Great Escape. (2016). *I Can't Resist: The Interviews/with Jean Veloz.* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=ZEmRt8bO3Os

The Lil Brown Jug Show. (2015). *LBJ - Norma Miller on the BBC and How do I get to the next level?* Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xFPyDEE2wlE

Two bar break. (2007). *Al Minns Part 1*. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=-

Two bar break. (2007). *Al Minns Part 2 (the story of the weds).* Consulté à l'adresse : 6DlmqOWBlg&list=PLBBqD0r6EwMuYeG0yHgSIRlYJYdhTLSCv&index=11

ANNEXE C

LISTE DES TRAVAUX DE RECHERCHE EN LIEN AVEC NOTRE SUJET

Batiuchock, M. (1988). *The lindy* (thèse de mémoire). Faculté de New York, États-Unis.

Hancock, BC. (2004). *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination* (thèse de *doctorat inédite).* Université du Wisconsin-Madison, États-Unis.

Heinilä, H. (2016). An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition *of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943* (dissertation académique inédite). Université d'Helsinki, Stockholm.

Kogan, A. (2005). Musical Bodies: Swing Dance and Musicality (mémoire de *maîtrise inédit). University de l'Illinois, États-Unis.*

Renshaw, S. (2004).*"Swing Dance" and "Closing Time": Two ethnographies in popular culture* (thèse de doctorat inédite). Université de l'état d'Arizona, États-Unis.

Sékiné, A (2017). *Les mondes du Lindy Hop - Appropriation culturelle et politiques de la joie* (thèse de doctorat inédite). Université de Montréal, Canada.

Stergios, P. (2007). *Driven to Dance: Motivations for Social Partner Dance as Observed in the Subcultures of Swing and Lindy Hop* (mémoire de premier cycle inédit). University de la Floride du Sud, États-Unis.

Strickland, M. (2014). *Swing Dancing: How Dance Effectiveness May Influence Music Preference* (mémoire de maîtrise inédit). University de la Floride du Sud, États-Unis.

Swann, K. (2005). *Swingin' in a New Era* (mémoire de maîtrise). Université de Denver, États-Unis.

Unruh, K. (2012).*"Jubilant Spirits of Freedom": Representations of the Lindy Hop in Literature and Film from the Swing Era to the Swing Revival (thèse de doctorat inédite).* Université de Purdue, États-Unis.

Wells, C. (2014). *« Go Harlem! » Chick Webb and his dancing audience during the great depression* (thèse de doctorat). Université de Caroline du Nord et Chapel Hill États-Unis.

ANNEXE D

GRILLE D'ANALYSE

Grille d'analyse					
Critères	**Appui** des pieds. **Dialogue gravitaire**, mettant en jeu l'équilibre ou le déséquilibre du danseur. Analyse de la **posture** et de son lien avec le rapport au sol.	**Tonicité**, relative au niveau de l'engagement musculaire. **Qualité de mouvement,** parmi les adjectifs de Laban, (fluide/saccadé, lourd/léger, tonique/relâché, doux/brusque, etc.) **Intensité**, soit la restitution de l'action	**Rythmicité**, soit les variations rythmiques dans la danse, analysées dans un premier temps grâce au lien avec la pulsation (respect de la pulsation, quel niveau de pulsation est utilisé), puis avec la capacité qu'ont les danseurs à se détacher de la pulsation linéaire pour effectuer des	**Formes,** soit les espaces créés entre les danseurs pour permettre la danse. **Figures,** soit les mouvements codifiés permettant de danser ce style de danse. Bien qu'elles ne soient pas nommées dès le début des années 1930, les figures s'imitent et se répètent pour créer le vocabulaire	**État,** soit le rapport affectif lié à la danse. **Morale de la joie**, soit la capacité qu'ont les danseurs à extravertir le plaisir à danser. Nous observerons les expressions faciales (bouche et yeux notamment), les expressions posturales (cage thoracique est le lieu des affects), tonicité (la souplesse étant plus relative au bien être).

		ou la manière dont le corps crée et restitue une activité tonique en mouvement. On peut également parler d'énergie. Il s'agira de décrire le dosage de l'intensité, ou de l'énergie, en ces termes : faible, moyenne, grande. Note : il pourrait y avoir une grande tonicité musculaire et une faible énergie dans l'exécution du mouvement et vice-versa. (je reprends ici la définition de Guisgand). **Flux** selon Laban (contenu ou libre)	variations rythmiques (*triple step*, structure en 6 ou bien en 8, ou toute autre structure rythmique qui est différente de l'illustration fidèle de la pulsation). **Rapport à la musique,** mettant en lumière les similitudes ou les oppositions entre le corps dansant et la partition musicale (première ou seconde ligne mélodique versus la ligne rythmique).	du *lindy-hop* (Manning, Milmann 2007). À partir des années 1940, la codification d'Arthur Murray nomme une grande partie du vocabulaire (Sékiné, 2017).	**Interprétation,** soit l'état émotionnel que convoque volontairement le danseur et qui surpasse la simple mécanique du corps.

Fonction esthétique Mots clés : encouragé, banni, phénomène, héritage, tradition, espace, déploiement spatial(ité) état, interprétation, intention, jeu, joie, bonheur, plaisir.	Comment le pied est engagé dans la danse? Quelle région est la plus sollicitée? Comment cet engagement influe sur le reste du corps? Identifier comment le rapport gravitaire influe sur la posture. Comment la stabilité est gérée par le danseur? S'il y a un déséquilibre, à quel moment surgit-il? Pourquoi?	Décrire l'activité tonique des danseurs. Identifier des qualités de mouvement. Identifier la nature de l'intensité et donc le niveau d'énergie. Identifier l'orientation du flux (contenu ou libre).		Identifier la prise d'espace, ainsi que les déplacements des danseurs l'un par rapport à l'autre, mais aussi du couple dans l'espace. Identifier l'espace entre les danseurs. Quelle relation spatiale y existe face à un public de salle de bal, versus à un public frontal ou bien un œil cinématographique?	Identifier les différentes intentions présentes chez les danseurs, dans les ressources écrites (Guisgand). Identifier une possible association entre l'état/interprétation des danseurs à la « morale de la joie », selon des codes faciaux, posturaux et toniques (Cigna, 2012; Boucenna, 2012; Godard 1992) Identifier si l'interprétation est convoquée chez les danseurs, en opposant les données corporelles collectées et mon observation. Par ex. : si les lèvres sourient, mais que le reste du corps est tendu, il y a un possible ajout de la joie qui peut ne pas être

					vécue. (Cigna)
Fonction stylistique Mots clés : personnalité, original(ité), individu(alité), variation, fluctuation, identité, interprétation de la musique.	Identifier le pôle gravitaire dominant du danseur, selon les théories de Godard. S'il y en a un, identifier la qualité du rebond chez le danseur observé, selon les termes de Laban. Identifier si le rebond influe sur le reste du corps, si oui, comment.		Identifier le lien entre musique et danse, au moyen d'une observation libre. Identifier la nature du son du vidéo-clip (diégétique ou extra-diégétique) Identifier le type d'écoute des danseurs par rapport à la musique et faire surgir les préférences (rythmique, mélodique, harmonique). Y a-t-il une utilisation corporelle de la musique? Si oui, laquelle?	Identifier si les figures s'apparentent à un patrimoine déjà mis en place, ou bien s'il s'agit de créations de formes. (Avant le *breakaway*, Manning parle de c*harleston, black bottom, peabody*, valse, *mess-around* et *slow drags*. Le livre de Jacotot (2013) explique bien la plupart de ces styles de danse). Identifier si certaines formes reviennent de façon récurrente. Identifier si les formes et figures sont propres au couple ou bien à un seul individu.

ANNEXE E

CAPTURES D'ÉCRAN AU COMPTE 1 DU *SWING-OUT*

1

2

3

4

5

6

7

ANNEXE F

TABLEAU DE STATISTIQUES

Titre Année Battements par Minute	**A Day at the Races** 06/1937 280 bpm	**Manhattan Merry Go Round** 11/1937 290 bpm	**Radio City Revels** 02/1938 255 bpm	**Keep Punching** 12/1939 260 bpm	**Hellzapoppin'** 12/1941 310 bpm	**Hot Chocolate** 1942 230 bpm
Nombre d'*air steps*	4	0	1	6	20	11
Noms des *air steps*	• roulade avant de l'interprète sur le dos du guide • chandelle • *monkey bar* • *horses*		• cloche ou *over the back*	• *monkey bar* • *front flip* • *superman* • *back flip* à l'épaule • roulade arrière du guide sur le dos de l'interprète • écharpe	•*monkey bar* • *back flip* à l'épaule • *foot pitch* • chandelle • *sack of potatoes* • *pancake dive* • crêpe • *pancake* • *around the back* • *snatch* • cloche ou *over the back x2* • roulade en avant du guide sur le dos de l'interprète • *neck flip* • *from the floor* • *hip flip* • *dive* • sac de patates • *baby around the back* • *coochie*	• *monkey bar* • *back flip* à l'épaule • *foot pitch* • *pancake dive* • *pancake x2* • *around the back* • *snatch* • cloche ou *over the back* • roulade en avant du guide sur le dos de l'interprète • *front flip* tenu à deux mains • *pancake* • *horses*
Nombre d'*air steps*	1	0	0 à 1	0 à 2	3 à 5	2 à 4

Nombre d'*air steps*/section commune	1	0	1	Pas de section commune	6	3
	Total d'*air steps* différents : 25			Total d'*air steps* dans les 6 vidéo-clips : 44		
Titre Année Battements par Minute	**A Day at the Races** 06/1937 280 bpm	**Manhattan Merry Go Round** 11/1937 290 bpm	**Radio City Revels** 02/1938 255 bpm	**Keep Punching** 12/1939 260 bpm	**Hellzapoppin'** 12/1941 310 bpm	**Hot Chocolate** 1942 230 bpm
Nombre de *tricks*	7	3	6	5	6	2
Noms des *tricks*	• *drags* x3 • chaise • *lock step* glissé • *hip throw to drags*	• écart au sol • porté à la taille • porté à l'épaule	• *lock step* glissé x2 • porté à l'épaule • porté en tournant • double saute-mouton • chute commune emboîtée, les uns derrière les autres, sur un plan sagittal	• *drags x2* • rond de jambe en l'air • écart facial glissé	•*Hellzapoppin' drop* • rond de jambe en l'air • shaking change • slide entre les jambes • coup de pied aux fesses • double saute-mouton	•*Hellzapoppin' drop* • coup de pied aux fesses
	Total de tricks différents : 16			Total de tricks dans les 6 vidéo-clips 27		

ANNEXE G

CAPTURES D’ÉCRAN DES ÉTATS DE LA JOIE DE NORMA MILLER

RÉFÉRENCES

Abdoulaev, A. (2014). S*avoy: Reassessing the role of the "World's finest Ballroom" in music and culture, 1926-1958.* États-Unis : Catholic University of America.

Adshead-Lansdale, J. Layson, J. (Deuxième édition, 1994). *Dance History, an introduction.* Londres : Routledege.

Ardenne, P. (2001). *L'image corps*. Paris: Éditions du Regard.

Basie, C. (1986). *Good morning blues: the autobiography of Count Basie*. États-Unis : Random House.

Batiuchock, M. (1988). *The lindy.* États-Unis : Faculty of the Gallatin Division of New York University.

Beaulieu, M. (2017). *DAN8002-20 : Méthodologie, séminaire d'initiation à la recherche.* Université du Québec à Montréal.

Beaulieu, M. (2016). *DAN7400 : Perspectives historiques.* Université du Québec à Montréal.

Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice.* Paris : Félix Alcan.

Boucenna S (2011). *De la reconnaissance des expressions faciales à une perception visuelle partagée : une architecture sensori-motrice pour amorcer un référencement social d'objets, de lieux ou de comportements*. (thèse de mémoire). Université de Cergy Pontoise, France.

Bourgasser, A. (2016). *DAN7400 : Perspectives historiques*. Université du Québec à Montréal.

Bourgasser, A. (2017 a). *DAN7050 : Étude générale des discours sur le corps*. Université du Québec à Montréal.

Bourgasser, A. (2017 b). *DAN785K : Éducation somatique 2.* Université du Québec à Montréal.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. France : Les presses du Réel.

Certeau (De), M. (1982). Histoires de corps. *Entretiens avec Michel de Certeau.* France : Esprit. Comprendre le monde qui vient, 2.

Chalon-Blanc, A. (2011). *Piaget Constructivisme intelligence, l'avenir d'une théorie.* France : Presses universitaires du Septentrion.

Cigna, M-H. (2012). *Reconnaissance émotionnelle faciale et psychopathie : Un protocole exploratoire à l'aide de personnages virtuels animés* (thèse de mémoire). Université de Montréal, Canada.

Cuppit, S. (2015). *Swing dance.* Londres : Deborah Meaden.

Dehn, M. (1987). *The Spirit Moves.* États-Unis : Dancetime Publications. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=WjguncQiw70&t=2025s + https://www.youtube.com/watch?v=yHf4tBmAlpI

Dinerstein, J. (2003). *Swinging the Machine- Modernity, Technology and African American Culture Between The World Wars*. États-Unis : University of Massachusetts Press.

Dixon Gottschild, B. (2000). *Waltzing in the Dark. African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era.* New York: St. Martin's Press.

Dixon Gottschild, B. (1996). *Diggin' the Africanist Presence in American Performance. Dance and Other Contexts.* Westport: Praeger.

Dolto, F. (1984). *Mon corps et ses images.* Paris : Éditions Payot.

DuBois, W.E. (1979). *The Amsterdam News.* États-Unis : Library of Congress Cataloging in Publication Data.

François, R. (2013). *Planet swing -- the real Harlem Globe trotters: Ryan Francoisat TEDxAlbertopolis.* Angleterre : TEDx Talks. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=3W2A_qifVpU&t=9s

Gelly, D. (2015). *Jazz en 30 secondes.* France : Éditions Hurtubise inc.

Gingras, in Gauthier, B. (2000). *Recherches sociales : de la problématique à la collecte de données*. Sillery : Presses de l'Université du Québec

Ginot, I. (1998). *La danse au XXe siècle*. France : Larousse.

Glass, B. (1999). *When the Spirit Moves.*États-Unis : National Afro-American Museum and Cultural Center.

Godard, H. (1990 a). *À propos des théories sur le mouvement.* France : Marysas.

Godard, H (1990 b). *L'empire des sens… La kinésiologie, un outil d'analyse du mouvement.* Belgique : Danser maintenant. Collection Arts Vision CFC EdiOs.

Godard, H in Peix Arguel. (1992). *Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse. Le corps en jeu*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

Gosselin, P et Le Goguiec, E. (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratiques artistiques.* Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Guisgand, P. (2006). *Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique*. France : *Revue STAPS n° 74*, 117-130.

Haskins, J. (1941). *Cotton Club.* États-Unis : Library of Congress Cataloging in Publication Data.

Hazzard-Gordon, K. (1990). *Jookin': the Rise of Social Dance Formations in African-American Culture.* Philadelphie : Temple University Press.

Hegel, G. (1835). *Esthétique, tome premier.* Paris : Librairie Germer-Baillère.

Heinilä, H. (2016). *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943* (dissertation académique inédite) Université d'Helsinki, Stockholm.

Henry, M. (2001). *Le corps subjectif. Philosophie et phénoménologie du corps.* Paris : Presses universitaires de France.

Hugues, R. (1977). *Total Education in Ethnic Dance.*New York : Marcel Dekker.

Jacotot, S. (2013). *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939).* Paris : Nouveau Monde éditions.

Kaufman, S. J. (1929). *Legend Shorty George Snowden dances the Charleston &Breakaway in After Seben*. États-Unis : Paramount. Consulté à l'adresse : http://www.savoystyle.com/after_seben.html

Kogan, A. (2005). Musical Bodies: Swing Dance and Musicality (mémoire de maîtrise inédit). University of Illinois, États-Unis.

Kwak, S. (2017). *When is Contemporary Dance?* Berkeley: Dance Research Journal, 49(03).

Larousse, P. (2018). *Larousse Encyclopédie*. Consulté à l'adresse : http://www.larousse.fr/

Laperière, A. in Poupart et al. (1997). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques.* Québec : Gaëtan Morin éditeur.

Laplantine, F. (2010). *L'enquête et ses méthodes : la description ethnographique (2éd.).* Paris : Armand Collin.

Launay, I. (2001). *Le don du geste.* Paris : Protée.

Limon, J. (2018). *Limon.* Consulté à l'adresse : http://limon.org/training/limon-technique/

Lubrano, M. (2018). *Les danses de la culture hip-hop.* France : Éditions l'Harmattan.

Malone, J. (1996). *Steppin' on the Blues: The visible Rhythm of African American Dance.* Chicago: University of Illinois Press.

Manning, F. Millman, C. (2007). *Frankie Manning ambassador of Lindy-Hop.* Philadelphie : Temple University Press.

Manning,F. Millman, C. (2007).*Frankie Manning, l'ambassadeur du lindy hop.* Toulouse : Éditions Rolland.

Martin, A. (2017). *DAN7050 : Étude générale des discours sur le corps.* Université du Québec à Montréal.

Mauss, M. (1936). *Sociologie et anthropologie : « les techniques de corps »*. Conférence prononcée devant la Société Française de Psychologie. France : Journal de psychologie normale et pathologique.

Miller, N. Jensen, E. (1996). *Swingin' at the Savoy, the memoir of a jazz dancer.* États-Unis : Temple University Press.

Minns, A. James, L. (artistes). (1960). *Susie Q Intro/studio version, Savoy version*. [DVD] États-Unis : The American Musical Theatre. WCBS TV.

Monaghan, T. (2004). *George Snowden.* États-Unis : The Dancing Times.

Nahachewsky, A. (1995). *Participatory and presentational dance as ethno choreological categories.* Édimbourg : *Dance Research Journal, 27/1* 1-14.

Poupart, J. et al. (1997). *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques.* Bourcherveille : Gaëlle Morin.

Pritchett, J. (2011). *Archives of Early Lindy Hop.* Consulté à l'adresse : http://www.savoystyle.com/hellzapoppin.html+ http://www.savoystyle.com/african.html

Pritchet, J. (2018). *Frankie Manning Fondation.* Consulté à l'adresse : www.frankiemanningfoundation.org

Roux, C. (2007). *Fondement 1 : Trajectoires singulières de la corporéïté dansante. Danse(s) Performative(s).* France : Éditions Harmattan.

Ricœur, P. (2000 a). *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* France : Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (2000 b). *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé.* Paris : IIA689, Annales. Histoire. Science sociales *4,* 731-747. Comité Editorial du Fond Ricœur.

Rusty, F. (date non trouvée). *Rusty Frank.* Consulté à l'adresse : http://rustyfrank.com

Serres, A. (2002). *Quelles problématiques de la trace?* France : HAL Archives Ouvertes.

Sékiné, A (2017). *Les mondes du Lindy Hop – Appropriation culturelle et politiques de la joie* (thèse de doctorat inédite). Université de Montréal, Canada.

Schuller, G. (1989). *The Swing era.* New York et Oxford : Oxford University Press.

Stearns, M et J. (1994). *Jazz dance: A Story of American Vernacular Dances.* États-Unis : Da Capo Press.

Stowe, D. W. (1994). *Swing changes. Bigband in new deal America.*États-Unis : Harvard University Press.

Strickland, M. (2014). *Swing Dancing: How Dance Effectiveness May Influence Music Preference* (mémoire de maîtrise inédit). University de la Floride du Sud, États-Unis.

Thompson, K D. (2014). *Ring Shout, Wheel About: The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery.* États-Unis : University of Illinois Press.

Tremblay, M. . (2007). *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine*. (mémoire inédit) Université du Québec à Montréal, Canada.

Von Glaserfeld, E. (1988). Introduction à un constructivisme radical. Paris : Éd du Seuil.

Walon, S. (2011). *Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de « résistance »*. France : Agôn. Consulté à l'adresse : http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1927

Wells, C. (2014). *« Go Harlem! » Chick Webb and his dancing audience during the great depression* (thèse de doctorat). Université de Caroline du Nord et Chapel Hill, États-Unis.

Whelan, T. (1943). *Swing Fever*. États-Unis : Metro Goldwyn Mayer. Consulté à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=a1-LqqPnkf0

White, R. (2009). *Swungover*. Consulté à l'adresse : https://swungover.wordpress.com/

BIBLIOGRAPHIE

Archer, R. (2004). *History of Swing 3.* Consulté à l'adresse : http://www.ssqq.com/stories/swnghis3.htm

Bense, J. (1999). *Danser le swing.* France: Editions Bornemann.

Foster, S. (1986). *Reading Dancing.* États-Unis : University of California Press.

Gleyse, J. (1997). L'instrumentalisation *du corps.* Paris : Editions l'Harmattan.

Lyotard, JF. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants, correspondance 1982 - 1995.* Paris : Editions Galilée.

National museum of African history (2018). Consulté à l'adresse : http://americanhistory.si.edu/

Ochs, D. (2011). *Jazz Culture.* Consulté à l'adresse : http://jazz-culture.over-blog.com/article-new-york-et-le-savoy-ballroom-72284132.html

Rolland, C. (2010). *Le lindy hop et le balboa.* France : Rolland Editions.

Schilder, P. (1968). *L'image du corps.* Paris : Gallimard.

White, R. (2016). *Practice Swing.*États-Unis : Chelsea Brombstad Lee

LEXIQUE

Notions relatives à la communauté du *lindy-hop* :

- ***Air step*** : nom que donnait Frankie Manning aux acrobaties au début du XXe siècle (Manning, Millmann, 2007). Une acrobatie se démarque d'un *« drop, trick* ou *lift »* par la notion de hauteur. Si c'est vers le haut et périlleux, c'est un *air step*. En outre, dans un *air step* la (le) voltigeuse (eur) donne l'intégralité de son poids à un moment donné de l'acrobatie.

- ***Airtime*** : temps où la (le) voltigeuse (eur) est dans les airs, ses deux pieds ne touchant pas le sol, avant d'atterrir de son acrobatie.

- **Cadre (un) :** concept de connexion symbolisant l'espace dans le haut du corps (dos, épaules, bras) mis à disposition du partenaire, afin que ce dernier (re) puisse attraper l'autre physiquement.

- **Guide versus interprète :** en anglais, *leader* versus *follower*, indiquant les deux types de rôles possibles dans le *lindy-hop.* À l'époque des Whitey's Lindy Hoppers, les guides étaient majoritairement des hommes et les interprètes des femmes. De nos jours, le genre n'est plus associé au rôle forcément. En revanche, à l'époque des Whitey's les guides pouvaient être « porteurs » ou **«** voltigeurs », et vice-versa pour les interprètes, soit le rôle spécifique pour les acrobaties.

- ***Jam* :** cercle de danse où les couples se succèdent les uns après les autres, originellement sur de la musique rapide (Manning, Milmann, 2007).

- **Position fermée/ouverte :** en position fermée, les danseurs se tiennent côte à côte. Dans ce cas de figure, le bras droit du guide entoure le dos de l'interprète, tandis que le bras gauche de l'interprète est déposé sur l'épaule droite ou le dos du guide. En position ouverte, les danseurs sont face à face et se tiennent par la main.

- ***Punch* musical :** moment fort dans la musique qui souligne, souvent, une fin de phrase que les danseurs illustrent par un mouvement, une figure ou une acrobatie souvent plus spectaculaire, à l'instar de la musique.

- **Rebond ou *bounce* :** pulsation de la musique, illustrée corporellement par les danseurs grâce à un plié (ou un repoussé selon les époques ou le style de musique) des jambes dans le sol (ou du sol, si repoussé). Cette pulsation peut se diffuser à travers tout le corps et résonner jusque dans la cage, selon les danseurs.

- ***Shining move* :** figure ou court enchaînement, souvent placé à la fin de la phrase musicale, qui se marque par son caractère impressionnant, extraordinaire ou simplement différent, hors du commun. Peut se faire en couple, comme en solo.

- ***Spotlight* :** 1/2 cercle déjà *m*où il y a une ouverture vers un potentiel public, jury ou caméra. Intéressant de mentionner que dans son livre, Frankie Manning (2007) emploi le terme de « *specialty* » pour désigner un *spotlight.*

- ***Stretch*:** mise en tension entre les deux partenaires qui s'éloignent suffisamment pour créer une densité entre leur corps. Cette densité, pouvant être nuancée selon les besoins (elle peut aller jusqu'au contrepoids), est utilisée par les danseurs pour créer une connexion entre eux et permettre ainsi la transmission d'informations directionnelles et énergétiques.

- ***Trick/lift/dip:*** dénomine des figures qui ont un partage de poids partiel et/ou un *air time* avec une direction vers les bas (et non vers le haut comme les *airsteps*).

Figures ou pas :

- ***Circle* :** figure en 8 comptes (qui alterne des *steps* et des *triple steps*) qui commence de position ouverte, ou bien de position fermée et se termine en position fermée où les deux danseurs tournent autour d'un axe rotatif imaginaire qui prend place entre eux.

- ***Drag* :** figure où l'interprète se laisse tomber en avant sur le (la) guide qui recule avec des pas traînants.

- ***Fight-kick*** : figure où les deux danseurs sont face à face et *kick* dans la même direction sur les plans sagittal et horizontal.

- ***Lock step* glissé :** *shining move* des guides sous forme de croisement des jambes dans un mouvement continu au sol. Cette figure est permise grâce à une décharge de son poids sur sa (son) partenaire, permettant aux jambes de ne pas décoller du sol. Cette figure est réalisée à plusieurs reprises dans les vidéo-clips par Eddie Davis (cf. *Radio City Revels* et *Manhattan Merry Go Round*).

- ***Pecking* :** le fait de mimer la poule en avançant et reculant sa nuque sur un plan sagittal. Mouvement issu des danses animalières.

- ***Swing-out* :** figure en huit temps qui peut commencer soit en position ouverte soit en position fermée, qui se déplace sur une ligne en créant un éloignement puis rapprochement successif des partenaires. Rythmiquement, cette figure alterne entre des *steps* et des *triple steps.*

- ***Swivell(s)* :** variation d'ordre stylistique, faite par les interprètes, consistant à balancer ses hanches de gauche et de droite lors des deux premiers pas d'un *swing-out* en position ouverte. Il existe plusieurs stylisations du *swivell* aujourd'hui, souvent associées à une danseuse en particulier « les *swivells* à la façon de… » ou une esthétique (*Hollywood* ou *Savoy*).

- ***Triple step* ou pas chassé syncopé :** pas en deux temps, mais avec trois transferts de poids, qui utilise la jambe de derrière pour chasser celle de devant et qui se pratique syncopée, à l'image de la croche swinguée en musique de style swing.

Acrobaties :

- ***Around the back*** : acrobatie où la (le) voltigeuse (eur) passe, dans les airs autour de l'épaule de son (sa) porteur(euse) puis au-dessus de son dos et atterrit à la place où elle (il) a commencé.

- **Chandelle (une) :** acrobatie où la (le) voltigeuse (eur) s'appuie sur les épaules de son (sa) porteur(euse) et lève les deux jambes vers le ciel.

- **Cloche (une)** : acrobatie où la (le) voltigeuse (eur) fait une roulade arrière sur le dos de son (sa) porteur. Les deux acrobates se tiennent avec une de clé de bras.

- **Crêpe (une) :** acrobatie où la (le) voltigeuse (eur) fait une bascule en arrière dans les bras de son porteur, en revenant à sa place initiale.

- **Flip :** roulade avant ou arrière qui peut être assistée ou non. Le *back flip* se fait a priori sans assistance. Le *back flip* à l'épaule, est une roulade arrière depuis l'épaule de son partenaire.

- ***Foot pitch* :** nommée de cette façon par Frankie Manning dans son livre (Manning, Millmann, 2007. p. 171), cette acrobatie invite la (le) voltigeuse (eur) a faire une roulade arrière en supportant son bas du dos sur les pieds du porteur qui est allongé(e) au sol, les deux jambes vers le ciel. Ils se tiennent les mains jusqu'au moment de la bascule en arrière.

- ***Monkey bar* :** acrobatie où la (le) voltigeuse (eur) fait une bascule en arrière sur le côté droit de son porteur et revient à sa place, sur ses deux pieds. Les danseurs sont face à face.

- ***Pancake et pancake dive* :** acrobatie où la (le) voltigeuse (eur) va poser ses mains au sol devant son partenaire et fait une bascule en avant en remontant sa tête vers le ciel, les deux partenaires terminent face à face, la (le) voltigeuse (eur) en appui sur le (a) porteur(euse). Si p*ancake dive*, la fin de l'acrobatie se termine avec une descente, tête en bas, de la (le) voltigeuse (eur) dans le dos du porteur pour arriver sur ses deux pieds en planche, accroché(e) à la jambe de son (a) porteur(euse). Dans *Hellzapoppin'* Willa Mae Ricker et Al Minns font la *pancake* et Norma Miller et Billy Ricker la *pancake dive*.

- ***Shaking change*** : acrobatie où la voltigeuse (eur) saute, la tête en bas, sur son partenaire qui le (a) porte sur son ventre, en avant de lui (elle). Les deux danseurs font face à la même direction. Dans *Hellzapoppin'* c'est Willa Mae Ricker qui porte Al Minns.

- ***Snatch* :** acrobatie où la (le) voltigeuses (eur) saute sur l'épaule de son (a) porteur (euse) sur un plan horizontal. Ce dernier, l'attrapant par les jambes, recule comme si la (le) voltigeuse (eur) allait tomber le nez en avant, puis relance sa (son) partenaire sur ses pieds, à sa place initiale. Dans *Helzzapoppin'* Ann Johnson et Frankie Manning exécutent le *snatch.*